

RIVISTA D'ARTE

ANNUARIO 1957

VOL. XXXII - SERIE TERZA - VOL. VII



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI - EDITORE
MCMLIX

Direzione dell'Annuario

GIUSEPPE FIOCCO - GIOVANNI POGGI

UGO PROCACCI - MARIO SALMI

Segretaria di Redazione

MARGHERITA LENZINI MORIONDO

Consiglieri di Redazione

UMBERTO BALDINI - LUCIANO BERTI

Amministrazione

LEO S. OLSCHKI - Editore

via della Chiesa 16 r. - Cas. Post. 295

FIRENZE

“Don Silvestro dei Gherarducci „ e il “ Maestro delle Canzoni „

Due miniatori trecenteschi della scuola di S. Maria
degli Angeli a Firenze

L'arte del minio era praticata nel Trecento a Firenze principalmente nei centri monastici, che continuarono tal pratica anche nel Quattrocento, quando questa si diffuse nelle botteghe laiche dei cartolai e dei pittori. Uno dei centri monastici più importanti per la storia della miniatura fiorentina fu il monastero camaldolese di S. Maria degli Angeli, con le sue dipendenze, le chiese di S. Maria Nova e S. Egidio, perché di esso abbiamo un vasto complesso di Corali datati fra il 1370 e il 1422 — anni cruciali nel trapasso dallo stile gotico a quello del Rinascimento — e anche perché a questo monastero appartenne Lorenzo Monaco, uno degli artisti più alti del primo Quattrocento. La scuola di miniatura degli Angeli ha sempre presentato un problema agli studiosi della miniatura fiorentina. Il Vasari ci informa che molti furono i monaci nel monastero degli Angeli che praticarono l'arte della pittura e del disegno, sia prima che dopo Lorenzo Monaco, ma egli ci dà il nome solo di due monaci: uno scrittore insigne, Don Jacopo, che scrisse i venti Corali che ancora al tempo del Vasari si trovavano a Santa Maria degli Angeli, ed un illustre miniatore, Don Silvestro, che minìò i detti libri¹. Lo scrittore ed il miniatore erano contemporanei, e secondo

Vorrei ringraziare il Prof. Mario Salmi, che mi è stato professore, mi ha istradato nello studio della miniatura italiana, mi ha sempre premurosamente aiutato nelle mie ricerche, ed ha dimostrato particolare interesse in questo mio studio. Vorrei pure ringraziare l'American Philosophical Society, che mi ha dato due borse di studio per studiare e fotografare miniature fiorentine del Rinascimento.

¹ G. VASARI, *Vite...*, ed. Gaetano Milanesi, vol. II, Firenze, 1878, pp. 21-24. Il Vasari ci informa pure che al suo tempo si conservavano nel monastero degli

il Vasari produssero i Corali di Santa Maria degli Angeli intorno al 1350, data che dovrebbe apparire nei Corali². L'informazione circa la data è errata, dato che la prima data che troviamo nei Corali è quella del 1370. Vedremo poi quanto delle altre informazioni si possa verificare con prove documentarie.

I Corali di Santa Maria degli Angeli consistono ora di tre gruppi principali: un gruppo di venti volumi nella Biblioteca Laurenziana a Firenze, alcuni dei quali recano la segnatura del monastero di Santa Maria degli Angeli; un gruppo di sei Corali nel Museo del Bargello a Firenze, provenienti da Santa Maria Nova — in antico una dipendenza del monastero di Santa Maria degli Angeli, a cui fu poi annesso un ospedale —; ed un terzo gruppo di tre volumi, che passò da Santa Maria Nova al Chiostro delle Oblate, e che ora si trova a S. Maria Nova. Inoltre possiamo aggiungere a questi gruppi principali di Corali un Messale proveniente da S. Egidio — un'altra dipendenza di Santa Maria degli Angeli — e ora nel Museo di S. Marco a Firenze, e varie miniature ritagliate che si trovano in collezioni pubbliche o private, sparse per il mondo, e che probabilmente furono tagliate dai volumi laurenziani e da altri che ne completavano la serie. Il gruppo di venti Corali della Biblioteca Laurenziana è probabilmente quello che al tempo del Vasari si trovava ancora al Monastero di Santa Maria degli Angeli, forse con la sostituzione di alcuni volumi (il Corale 20, per esempio, è più piccolo degli altri e non appartiene alla serie). Nessuno di questi Corali porta il nome del miniatore, ma alcuni recano delle date³.

Angeli come reliquie le mani di Don Jacopo e Don Silvestro. Il Milanese, che le vide, osservò che le mani appartenevano a persona unica, e non mi sembra improbabile che il Vasari confondesse Don Silvestro con il Beato Silvestro di cui Don Zanobi d'Andrea di Giovanni Tantini scrisse la vita nel 1394 (vedasi il registro dei monaci degli Angeli all'Archivio di Stato di Firenze, Conv. Soppr. 86, vol. 96, c. 39).

² VASARI, *op. cit.*, II, p. 23.

³ Oltre al Corale 2, che reca le date 1370 e 1377 (quest'ultima, iscritta nel *colophon*, segna il compimento del manoscritto, mentre la prima indica il compimento della decorazione delle iniziali e la probabile data di inizio delle miniature), i Corali laurenziani sono datati come segue: Corale 5, datato 1394; Corale 8, datato 1395; Corale 1, datato 1396; Corale 12, datato 1397; Corale 7, datato 1406; Corale 3, datato 1409; Corale 4 e Corale 18, datati 1410. I corali 12, 14 e 18 ora non presentano miniature, ma probabilmente ne avevano in origine, dato che al Corale 12 mancano le cc. 132, 136 e 158; al Corale 14 manca

L'unico volume di Santa Maria degli Angeli e dipendenze che rechi il nome dell'artista è il Messale di Sant'Egidio ora a S.

tutta la fine, dalla c. 173; e al Corale 18 manca il primo foglio. Quest'ultimo manoscritto non fu mai terminato e presenta vari spazi lasciati in bianco per le miniature. Finora non si sono rintracciati documenti di pagamento a miniatori per i Corali di Santa Maria degli Angeli ora in Laurenziana, tranne i pagamenti versati ad Attavante nel 1505-6 per le miniature del Corale 4 (Firenze, Archivio di Stato, Santa Maria degli Angeli, Conv. Soppr. 86, vol. 51, Debitori e Creditori, 1502-1508, cc. 167, 210).

I manoscritti Laurenziani non sono numerati ora secondo il loro ordine cronologico né liturgico, e non sappiamo neppure se i 20 Corali provengano tutti da S. Maria degli Angeli. Ne abbiamo dato sopra le date. Ecco uno schema dei manoscritti nel loro ordine liturgico:

ANTIFONARI

(Parte I) - Domenica dell'Avvento fino a S. Tommaso	Corale 9
Parte II - Natività fino a S. Lucia	» 16
Parte III - Epifania fino a S. Agata	» 14
(Parte IV) - Tempo Pasquale fino alla Pentecoste	» 1
Parte V - Quaresima fino a S. Benedetto	» 13
Parte VI - Passione fino all'Annunciazione	» 12
Parte VII - S. Lorenzo fino alla Trinità	» 10
Parte VIII - Corpus Domini fino ai SS. Pietro e Paolo	» 8
Parte IX - Agosto-Settembre	» 19
(Parte X) - Settembre	» 5
(Parte XI) - Ottobre	» 15
(Parte XII) - Sessagesima fino a S. Agata	» 17
Comune dei Santi (Parte I)	» 11
Comune dei Santi (Parte II)	» 7
Comune dei Santi (Parte III)	» 6

GRADUALI

Temporale Quattro Tempora fino a Quaresima	Corale 18
Proprio dei Santi	» 2
Diurno Domenicale - Parte III	» 3
Diurno Domenicale - Parte IV	» 4
Lezionario - Parte II - Resurrezione fino all'Avvento	» 20

Il Lezionario è più piccolo e non fa parte della serie (Il Vasari ci dice che i Corali erano tutti delle stesse dimensioni). Mancano la prima parte del Lezionario (il Corale 20 è la seconda parte) e la prima e seconda parte del Diurno Domenicale, di cui i Corali 3 e 4 sono la terza e quarta parte. Ho segnato in parentesi le parti che non sono segnate nei volumi e che ho ricostruito io dal contenuto dei volumi stessi, perché vi potrebbero essere errori. Il contenuto dei volumi è talvolta indicato in una tabella sulla copertina posteriore, ma non c'è da fidarsi, perché ho notato vari errori. Probabilmente queste tabelle sono state scambiate quando i volumi sono stati dati a legare.

Marco, firmato dal pittore Bartolommeo di Fruosino e datato 1421 nel *colophon*. I manoscritti del Bargello non sono né firmati né datati, ma fra le carte di Santa Maria Nova vi sono pagamenti effettuati per miniatura a Lorenzo Monaco nel 1412-1413 e a Matteo Torelli nel 1413. Solo uno dei manoscritti di S. Maria Nova reca una data, il Cod. I, datato 1422. Abbiamo quindi delle date senza nomi di artisti per i codici laurenziani e di S. Maria Nova; dei documenti con date e nomi di artisti per i codici del Bargello, ma non sappiamo a quale di questi codici essi si riferiscano; e finalmente un'opera firmata e datata a S. Marco. Per Don Silvestro e Don Jacopo citati dal Vasari non abbiamo indicazioni nei documenti che connettano i due monaci con manoscritti specifici, né abbiamo firme nei Corali degli Angeli. Sappiamo solo dal registro dei monaci di S. Maria degli Angeli che Don Jacopo scrisse molti volumi di questo monastero. Dato che i codici laurenziani sono gli unici che rechino date anteriori a Lorenzo Monaco — questo artista entrò nel Monastero degli Angeli nel 1390 — è in questi codici che dovremmo rintracciare l'opera dei due monaci, a meno che datiamo in epoca trecentesca i mini non datati del Bargello e di Careggi, ipotesi che va scartata dati i caratteri quattrocenteschi delle miniature. Ma prima di ricercare la mano di Don Jacopo e di Don Silvestro nei Corali laurenziani dobbiamo accertarci se questi realmente esistettero.

" SILVESTRO DEI GHERARDUCCI "

Il registro dei monaci di Santa Maria degli Angeli ⁴ non nomina nessun Don Silvestro miniatore, ma questo silenzio non prova che questi non esistette, dato che nel medesimo registro cercheremmo invano riferimenti all'arte pittorica e miniatoria di Don Lorenzo Monaco, di cui abbiamo prove per altra via ⁵. Troviamo nel registro riferimenti saltuari ad un pittore di fregi, un cuoco, un giardiniere, uno scrittore, due scribi, ecc. I riferimenti ai due scribi ci interessano in particolare, dato che entrambi hanno nome Don Jacopo, e potrebbero quindi identificarsi con il Don Jacopo citato dal Vasari.

⁴ Il registro è all'Archivio di Stato di Firenze, Conventi Soppressi 86, vol. 96.

⁵ Lorenzo Monaco firmò la pala con la « Incoronazione della Vergine », ora agli Uffizi. Per i documenti su Lorenzo Monaco si consulti la monografia di O. SIRÈN, *Don Lorenzo Monaco*, Strasburg, 1905.

Anzi, forse per l'identità di nome, sembra che il Vasari abbia fuso le due personalità, dando al secondo le date del primo. Il primo è un Don Jacopo Brandini, che morì nel 1348 e il cui nome è accompagnato dal commento « *Hic fuit pulcer scriptor* »⁶. Il secondo è Don Giacobbo dei Franceschi, del popolo di San Lorenzo, che fece la sua professione nel 1350 e morì nel 1396, a 60 anni. Un lungo elogio ne accompagna il nome:

« *Omnium scriptorum suo tempore existentium gloria cuius industria ac indefesso usque ad mortem labore abundancia omnium generum librorum ecclesia nostra refloret* »⁷.

Ci sembra che lo scrittore dei corali di Santa Maria degli Angeli debba essere il secondo piuttosto che il primo, tanto per via dell'elogio che ne accompagna il nome nel registro, quanto per una questione di date. Don Jacopo Brandini, che morì nel 1348, non può aver scritto i corali di Santa Maria degli Angeli, che datano 1370-1410.

E se esaminiamo la scrittura dei corali, vedremo che i più antichi sono scritti con il *ductus* rotondo e largamente inchiostroato della fine del Trecento anziché con la scrittura stretta, sottile e verticale della prima metà del Trecento⁸.

Se il Don Jacopo citato dal Vasari si può identificare con Don

⁶ Firenze, Archivio di Stato, Conventi Soppressi 86, vol. 96, fol. 36.

⁷ *Ibid.*, fol. 37.

⁸ I Corali Laurenziani non appartengono a scrittore unico, come ci vorrebbe far credere il Vasari, ma vi riscontriamo più mani, come nelle miniature. La mano più antica figura nel Corale 2, datato 1370-1377. Un'altra scrisse i Corali 5, 7, 8, 9, 13, 14, 16, e forse è la stessa del Corale 2, ma in data posteriore. Una terza, più rotonda e allargata, scrisse i Corali 1, 6, 11, 12, 15, un'altra scrittura appare nel Corale 10. I Corali 3 e 4 furono scritti ai primi del Quattrocento, come si vede dalla forma più angolosa delle lettere. Abbiamo già indicato nella nota 3 le varie date iscritte nei Corali Laurenziani. Dobbiamo notare, però, che queste date non si riferiscono alla scrittura dei manoscritti, bensì all'epoca in cui furono decorate le iniziali (le lettere in cui sono iscritte le date sono sovrapposte alla scrittura). Non conosciamo la calligrafia di Don Jacopo, ma se questi realmente ebbe mano ai Corali Laurenziani, possiamo avanzare l'ipotesi che operasse nel Corale 2 e forse nel secondo gruppo. Il fatto che il Corale 7 è datato nel 1406, mentre Don Jacopo morì nel 1396, non ci impedirebbe di ascrivergli il manoscritto, dato che, come dicemmo, la scrittura è anteriore alla data iscritta nel volume.

Giacobbo dei Franceschi che morì nel 1396, il Don Silvestro che è detto suo contemporaneo si dovrebbe poter rintracciare nel registro degli Angeli fra i monaci della seconda metà del Trecento. E infatti troviamo in questo registro un Don Silvestro che fu coetaneo di Don Jacopo.

Trascrivo qui il testo del registro:

« Don Salvestro dei Gherarducci del popolo di San Michele Visdomini venne in questo luogo anno 1348 essendo d'età d'anni VIII. Poi fece la sua professione adi XV d'agosto 1352 in presentia del decto priore (Don Domenico di Cenni) e degli altri frati alla messa del convento. Hic fuit electus prior huius monasteri Anno domini 1398 die II mai. Obiit in loco isto prior existens die V ottubris 1399 »⁹.

Don Silvestro dei Gherarducci, fattosi monaco nel 1352 e morto nel 1399, era quindi coetaneo di Don Jacopo dei Franceschi, che fu professo nel 1350 e morì nel 1396. Se fu miniatore, potrebbe aver miniato i corali laurenziani che portano le date 1370-1397. Vediamo se si può trovar prova dell'attività di miniatore di Don Silvestro.

Nel catalogo di vendita della collezione William Young Ottley, avvenuta a Londra nel 1838, appare la seguente informazione, che trascriviamo tradotta:

N. 185. *Un'altra (miniatura) — S. Pietro e S. Paolo, figura intera, con altre quattro mezze figure agli angoli, e il nome dell'artista, Don Silvestro*¹⁰.

Se la miniatura era davvero firmata da Don Silvestro, e la firma non era apocrifa, avremmo qui una prova dell'esistenza del miniatore Don Silvestro citato dal Vasari, e quindi potremmo identificare con più sicurezza l'artista con Silvestro dei Gherarducci. La miniatura firmata della Collezione Ottley fu venduta a Curden, e non ci è riuscito di rintracciarla finora (a meno che si tratti della miniatura che

⁹ Registro citato, fol. 37. Il testo è in italiano, ma finisce in latino, come trascritto.

¹⁰ Ho sottolineato il rigo per mettere meglio in evidenza il nome dell'artista. La citazione è tratta dal *Catalogue of the Very Beautiful Collection of Highly Finished and Illuminated Miniature Paintings the Property of the William Young Ottley....* London, Sotheby, May 11 1838, p. 12.

figurò nella vendita della Collezione Nortwick, eseguita a Londra presso la ditta Sotheby il 16 Novembre 1925, n. 158).

Nella collezione Ottley questa faceva parte di un gruppo di otto miniature attribuite a Don Silvestro. Ci è riuscito di rintracciare due di queste miniature, che sono senz'altro di mano identica, e per di più sono attribuibili al più produttivo degli artisti che illustrarono sullo scorcio del Trecento i corali di Santa Maria degli Angeli ora alla Biblioteca Laurenziana di Firenze. Basandoci sulle due miniature della collezione Ottley e sulle miniature dei codici laurenziani ad esse connesse, possiamo ora ricostruire la personalità del maestro nella sua entità artistica, anche se non siamo assolutamente sicuri della sua identità. Daremo a questo artista il nome provvisorio di « Silvestro dei Gherarducci », finché il ritrovamento della miniatura firmata o di qualche altro documento ci permetta di togliere al nome le virgolette e provare l'asserzione del Vasari, oppure di accertarci che abbiamo qui a che fare con un artista di nome affatto diverso. Per ora non abbiamo nessuna prova che refuti l'asserzione del Vasari, mentre vari indizi sembrano corroborarla.

L'artista che discutiamo era non solo contemporaneo di Don Jacopo, ma anche uno dei maestri più produttivi e influenti che abbiano lavorato prima di Lorenzo Monaco nella scuola di Santa Maria degli Angeli¹¹. Non ci sorprenderebbe quindi se questo artista fosse Don Silvestro, l'unico maestro il cui nome fosse ricordato, o almeno creduto meritevole di ricordo, ancora al tempo del Vasari.

« Silvestro Gherarducci » operò nei corali laurenziani nn. 2 (datato 1370-1377), 9 e 19. Gli si possono attribuire pure delle miniature ritagliate, alcune delle quali forse provengono dai corali laurenziani, ed alcuni dipinti. Con ogni probabilità egli fece il suo tirocinio nella bottega oragnesca, dato che un dipinto ora all'Accademia di Carrara che rappresenta la « Vergine dell'Umiltà »¹² (fig. 1)

¹¹ Don Simone, che fu monaco camaldolese, forse non appartenne al Monastero degli Angeli, bensì ad una sua succursale (S. Benedetto a Pinti?). Infatti il suo nome non figura fra i monaci degli Angeli (il Milanese aveva proposto di riconoscere in lui il monaco Don Simone Stefani, ma P. D'ANCONA, *La Miniatura Fiorentina*, Firenze, 1914, ha provato che questi fece la professione dopo che Don Simone si era qualificato monaco firmando una miniatura) e la sua mano non figura fra i mini ora alla Laurenziana.

¹² Il dipinto è in deposito presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara, inviati dalla Galleria degli Uffizi. Esso mi è stato cortesemente segnalato dal Prof. Richard Offner, che lo raggruppa con l'« Assunta » della Pinacoteca Va-



Fig. 1. - « SILVESTRO DEI GHERARDUCCI » - *Vergine dell' Umiltà*.
(Carrara, Accademia di Belle Arti).

è copia di un'opera giovanile di Jacopo di Cione che ora si trova alla National Gallery a Washington. Sarebbe interessante poter documentare questo tirocinio, perché l'artista, se fu « Silvestro dei Gherarducci », era già monaco nel monastero degli Angeli sin dal 1352, all'età di tredici anni, e probabilmente fece il suo tirocinio artistico dopo quella data. Si avrebbe quindi il caso di un monaco che studiò nella bottega di un laico. Ma forse il nostro artista ricevette i rudimenti dell'arte nel monastero, e poi si perfezionò col copiare dipinti di maestri che trovava a portata di mano. Certo è che la sua « Vergine dell'Umiltà » all'Accademia di Carrara presenta delle differenze stilistiche dal modello di Jacopo di Cione, nonostante la quasi identità iconografica. Nel quadro di « Silvestro dei Gherarducci » lo spettatore si trova in stretta comunione con l'immagine, tanto per via dello sguardo intenso degli angeli che si fissa sul gruppo centrale, quanto per lo sguardo tenero e supplichevole della Vergine e del Bambino, che con i loro grandi occhi hanno la qualità ieratica di un'icona. Nella « Madonna dell'Umiltà » di Jacopo di Cione, invece, c'è più immediatezza e profonda umanità nelle due figure centrali, colte nell'attimo fuggente del giuoco. La tenerezza dello sguardo, l'ovale allungato dei volti e le pose mollemente ondulanti degli angeli suggeriscono un influsso senese in « Silvestro dei Gherarducci ». Può darsi che egli fosse originario di Siena, ma più probabilmente, se egli fu in realtà « Silvestro dei Gherarducci », dato che tale origine non è indicata nei documenti e che egli si trovava a Firenze sin dall'età di nove anni, l'influsso senese gli giunse attraverso artisti senesi che si trovavano a Firenze — persino il fratello dell'Orcagna, Nardo di Cione, risente profondamente di tali influssi. Nella « Madonna » di Carrara il nostro maestro evita la posa frontale, come l'aveva evitata nel suo modello Jacopo di Cione. Ci accorgiamo della ragione quando egli si prova a darci una posa frontale: gli manca del tutto la preparazione tecnica.

I suoi difetti di costruzione sono evidenti in una « Vergine As-

ticana e con una miniatura con la « Vergine e il Bambino » nel Museo di Cleveland negli U.S.A. Il Prof. Offner ha dato al maestro il nome di « Master of the Cioneseque Humility », dal dipinto ora a Carrara. Sapendo del mio lavoro, egli ha messo a mia disposizione la sua fototeca privata. Debbo a lui l'attribuzione dei due dipinti ora a Carrara e nella Pinacoteca Vaticana, e della miniatura di Cleveland, e colgo quest'occasione per ringraziarlo di avermi guidato per vari anni nello studio della pittura italiana del Medio Evo e per avermi gentilmente dato libero adito alla sua biblioteca e fototeca privata.

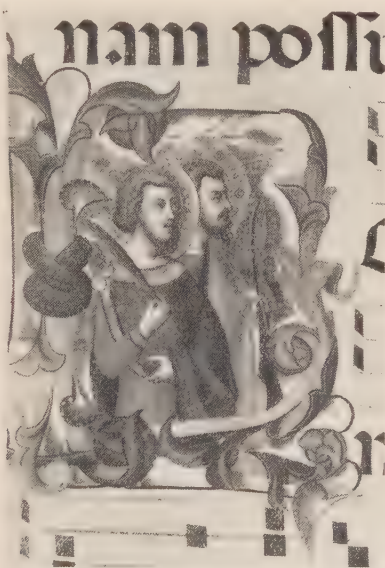
sunta », ora alla Pinacoteca Vaticana (fig. 2) che è stata attribuita a Spinello Aretino. Gli Angeli che reggono la mandorla in cui siede la Madonna vaticana sono stretti parenti di quelli che adorano la Ver-



Fig. 2. - « SILVESTRO DEI GHERARDUCCI » - *Assunzione della Vergine*.
(Roma, Pinacoteca Vaticana).

gine nel dipinto di Carrara. Essi hanno la stessa qualità dello sguardo e la stessa forma dei volti. Tuttavia mostrano una certa plasticità del modellato, ottenuta col mettere in ombra la parte più lontana del volto. Il chiaroscuro è lieve, come nella « Madonna »

di Carrara, ma un tratto pesante delimita le forme, e le carni hanno la tinta scura che troviamo in alcune miniature che attribuiamo all'artista, e non le tinte opalescenti della « Madonna » di Carrara. Per questa ragione ci sembra che l'« Assunta » vaticana preceda la « Madonna » di Carrara. Arriveremo ad una precisazione cronologica per i due dipinti quando avremo discusso le miniature del Corale 2 alla Biblioteca Laurenziana, che datano fra il 1370 e il 1377. Dato che la « Madonna dell'Umiltà » di Jacopo di Cione (dipinto che servì di



Figg. 3-4. - « SILVESTRO DEI GHERARDUCCI »

S. Andrea - SS. Gervasio e Protasio.
(Firenze, Biblioteca Laurenziana).

modello a « Silvestro dei Gherarducci ») è databile circa nel 1360-1365, e dato che lo stile che definiremo « pesante » si nota nell'« Assunta » vaticana, come anche nelle miniature dei Corali 9 (fig. 3) e 19, e in alcune miniature del Corale 2 (fig. 4), mentre lo stile che definiamo « diafano » appare in altre miniature del Corale 2 e nella « Madonna » di Carrara, ci pare di poter riunire tutte queste opere in un gruppo. Questo gruppo si può limitare fra il 1365 e il 1377. La prima data ci è offerta dal *terminus post quem* della Ma-

donna di Jacopo di Cione: evidentemente la « Madonna » di Carrara non può precedere il suo modello. E l'ultima ci è offerta dal *colphon* del Corale 2 della Biblioteca Laurenziana. Entro il periodo 1365-1377 ci sembra che prima in ordine di tempo vada considerata l'« Assunta » vaticana, a causa dei suoi difetti tecnici, della sua rigidità e simmetria e del pesante modellato delle carni. In seguito poniamo le miniature dei Corali 9 e 19, e alcune del Corale 2, che mostrano lo stesso modellato pesante. Fra il 1370 e il 1377 (data iscritta nel Corale 2) avvenne una trasformazione nello stile del maestro verso forme più morbide e colori più diafani, ciò che notiamo in alcune miniature del Corale 2, come pure nella « Madonna » di Carrara. L'addolcimento è più pronunciato nelle miniature del Corale 2 che nella « Madonna » di Carrara, sicché datiamo questa prima del 1377.

Attribuiamo pure al primo periodo del maestro un'« Estasi della Maddalena » nella Collezione Somers a Eastnor Castle, Herefordshire, in Inghilterra¹³ che ci sembra debba essere datata fra le prime e le ultime miniature del Corale 2 (cioè, fra lo stile che definimmo pesante a quello diafano). Vi notiamo ancora la rigidità dell'« Assunta » vaticana, ma il modellato è più dolce, ciò che ravvicina il dipinto alla « Madonna » di Carrara. Il dipinto Somers rappresenta la Maddalena di profilo, in ginocchio, retta da angeli in cielo, al di sopra di una campagna brulla che si rialza ai lati a formare due quinte. Gli angeli hanno più vita e sono modellati con maggior dolcezza che nell'« Assunta » vaticana, ma la composizione è ancora rigidamente simmetrica e la Maddalena, con la massa del suo lungo corpo rigido, i piedi grandi e la testa piccola, non è certo una delle figure più belle del nostro maestro. Ci dà l'impressione di avere le gambe piegate perché altrimenti non sarebbe rientrata nei confini del dipinto. Essa mostra una rigidità del corpo che il nostro maestro riuscirà a vincere nelle opere posteriori.

« Silvestro dei Gherarducci » non è un gran maestro, e le sue opere sono state variamente attribuite a Giovanni del Biondo, Bernardo Daddi, Spinello Aretino, o più genericamente chiamate di scuola fiorentina dei secoli XIV o XV, oppure di scuola senese. Per quanto la sua gentile personalità non sia di prim'ordine, le sue opere si distinguono per i colori pallidi e armoniosamente intonati — co-

¹³ Il dipinto è riprodotto in: *Arundel Club 1914. Eleventh Year's Publications*, n. 1 b, ed ivi attribuita semplicemente alla scuola fiorentina.

lori così diversi dalle tinte chiassose della scuola fiorentina del tardo Trecento — e per la fusione delle figure con la decorazione, per certe pose languide e sguardi patetici di derivazione senese. Caratteristici del nostro maestro sono gli occhi allungati, con linee che sottolineano le occhiaie o formano borse intorno alla lunga fessura delle palpebre socchiuse; i tratti regolari nei volti ovali dal mento appuntito e il cranio appiattito in alto; le mani dalle dita ricurve e a punta tonda, con la consistenza quasi di gomma e con il pollice corto e rotondo separato dall'indice per mezzo di uno spazio stretto e ricurvo. Spesso il pollice è piegato ad angoli strani rispetto al resto della mano. Molto caratteristici sono i profili di vecchio, dal cranio calvo schiacciato in cima alla testa, dalla fronte sfuggente, messa in rilievo dalla massa della barba in cui ogni capello è graficamente segnato. Il nostro artista predilige le vesti riccamente ricamate, le stoffe preziose, e alla decorazione egli sacrifica il modellato delle figure. Le pieghe dei panneggi sono elegantemente drappeggiate, ma non hanno volume, e il loro andamento accresce il potere decorativo dell'insieme. Per gli incarnati, l'artista usa in genere una imprimitura verdastra o grigio perla, che dà una tinta opalescente al rosa delle carni; oppure usa ombreggiature brune, sottolineate dal pesante contorno nero delle forme. Queste due maniere di colorire le carni appaiono entrambe nelle miniature del Corale 2 (quella con ombre brune non solo appare nel Corale 2, ma è prediletta nei dipinti e nelle miniature anteriori). Questo ci fa supporre che l'artista imparasse la maniera più delicata di colorire fra il 1370 e il 1377. Le ombre brune appaiono, per esempio, nei « Santi Gervasio e Protasio » al fol. 94 (fig. 4) del Corale 2, mentre quelle grigio perla appaiono nella « Dedicà della Chiesa » al fol. 1 dello stesso manoscritto¹⁴. Le miniature del Corale 2 sono importanti perché segnano un termine cronologico ben definito nella carriera del nostro artista. Molte miniature sono state asportate dai corali ora alla Laurenziana e varie mancano pure nel Corale 2. Raggrupperò qui alcune miniature staccate che si ravvicinano stilisticamente alle miniature del

¹⁴ La « Dedicà della Chiesa » è riprodotta nel D'ANCONA, *op. cit.*, Tav. XXXIII e in M. SALMI, *La Miniatura fiorentina gotica*, Roma, 1954, Tav. XXXVIII. Altre miniature della stessa maniera morbida, pure del Corale 2, sono riprodotte nel D'ANCONA, *op. cit.*, Tav. XXXIV a e b.

Corale 2 e che presentano gli stessi soggetti delle miniature mancanti in questo Corale. Esse appartengono tutte a «Silvestro dei Gherarducci».



Fig. 5. - « SILVESTRO DEI GHERARDUCCI » - *Annunciazione*.
(Londra, British Museum).

La prima miniatura del gruppo è un'« Annunciazione » al British Museum a Londra (Add. Ms. 35254 C, fig. 5), che mostra, nella decorazione dell'iniziale che racchiude la scena, le stesse teste che

appaiono nella « Dedicaccia della Chiesa » al fol. 1 del Corale 2¹⁵. Dato che una miniatura di questo soggetto manca al fol. 60 del Corale 2, non è impossibile che l'« Annunciazione » del British Museum sia stata tagliata da questo manoscritto. La miniatura è a piena pagina, incorniciata da una cornice a imitazione mosaico. Questo tipo di cornice, che già era apparso in affreschi della prima metà del Trecento (si vedano, ad esempio, gli affreschi attribuiti a Giotto nella Chiesa superiore di S. Francesco ad Assisi), trovò favore nella scuola degli Angeli fin verso il 1430, e lo troveremo spesso ad inquadrare mini e dipinti di Lorenzo Monaco e della sua scuola. Nell'« Annunciazione » di Londra vi sono le stesse proporzioni fra figure e iniziali, lo stesso spazio ristretto e congestionato, con le figure spinte in primo piano, che ritroviamo nelle scene del Corale 2. Vi è pure la stessa morbidezza, le tinte delicate dei panneggi che inquadrano le carni opalescenti. I raffronti stilistici con la « Dedicaccia della Chiesa » sono così persuasivi da farci supporre che l'« Annunciazione » di Londra fosse eseguita se non proprio per il Corale 2 almeno alla stessa epoca.

Una miniatura con « S. Romualdo in trono fra quattro Santi », pure al British Museum (Add. Ms. 37472,3), potrebbe essere il fol. 90 del Corale 2, dove appunto manca una scena con S. Romualdo. Lo

¹⁵ Un'altra « Annunciazione » è stata asportata dal fol. 132 del Corale 2 della Biblioteca Laurenziana. Il Corale 12 è datato 1397, e a me sembra che l'« Annunciazione » di Londra sia anteriore a tale data. Prova decisiva si potrebbe avere dal testo sul retro della miniatura di Londra, perché il Corale 12 è un Antifonario, mentre il Corale 2 è un Graduale. Tuttavia l'esame del testo per ora è impossibile, perché la miniatura di Londra è incollata su cartone. Pure opera di « Silvestro dei Gherarducci », e databile circa nel periodo dell'« Annunciazione » di Londra, è una bella e grande iniziale B con Cristo in Gloria nell'occhiello superiore della lettera e S. Michele che debella i demoni in quello inferiore. Questa miniatura figurò nella vendita della Collezione Northwick, avvenuta presso la ditta Sotheby di Londra il 16 novembre 1925, n. 157, e fu venduta all'antiquario Maggs. A quell'epoca era attribuita a scuola senese. Al numero seguente dello stesso catalogo figurava un'iniziale N con i SS. Pietro e Paolo. Il catalogo diceva che questa seconda miniatura era sorella della precedente, ma non essendovi riproduzione del n.158, non posso giudicare se essa fosse veramente opera di « Silvestro dei Gherarducci ». Non so dove le due miniature Northwick, passate all'antiquario Maggs, si trovino ora. Altre due miniature di « Silvestro dei Gherarducci », pure del suo primo periodo, figurarono nella vendita della Collezione Holford, avvenuta presso la ditta Christie di Londra il 15 luglio 1927. Le due miniature — una rappresentava S. Benedetto in trono e l'altra i quattro Evangelisti — furono vendute all'antiquario Duveen a New York, che le ha rivendute, non so a chi.

stile di questa seconda miniatura londinese ricorda alcune delle figure anteriori del Corale 2. Per esempio, la testa di S. Francesco a sinistra della miniatura di Londra ricorda quella del S. Vincenzo al fol. 34 del Corale 2. Riappaiono qui i contorni pesanti e le ombreggiature brune delle carni che dicemmo caratteristiche delle prime opere di « Silvestro dei Gherarducci ».



Fig. 6. - « SILVESTRO DEI GHERARDUCCI » - *Presentazione al tempio*.
(Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay Cutting).

Al fol. 42 del Corale 2 manca un minio con la « Purificazione della Vergine ». Questo si potrebbe identificare con la « Presentazione di Cristo al Tempio » nel Fitzwilliam Museum a Cambridge, Marlay Cutting (fig. 6). Per la vicinanza di data delle due feste nei libri liturgici, la scena della « Presentazione di Cristo » (1° gennaio) e della « Purificazione della Vergine » (2 febbraio) sono spesso fuse o scambiate. La miniatura di Cambridge presenta le caratteri-

stiche delle miniature più tarde del Corale 2: il trattamento morbido delle carni e dei panneggi, lo spazio congestionato, con le figure affollate in primo piano, e le tinte opalescenti delle carni.



Fig. 7. - « SILVESTRO DEI GHERARDUCCI » - *Morte e Assunzione della Vergine.*
(Londra, British Museum).

Propongo di ravvicinare al gruppo di miniature sin qui discusse una miniatura con la « Morte e l'Assunzione della Vergine » al British Museum (Add. Ms. 37955 A) (fig. 7). Mancano due miniature ad illustrare la festa dell'« Assunzione » nel Corale 2, (cc. 137, 142) e alcuni particolari di stile ravvicinano l'« Assunzione » di Londra alle miniature più tarde del Corale 2. Non c'è

dubbio che questa miniatura appartenga al nostro maestro. Un confronto fra la testa dell'angelo che alza il sudario della Vergine a sinistra dell'« Assunzione » di Londra (fig. 7) e la testa dell'angelo più alto a sinistra dell'« Assunta » Vaticana (fig. 2) basterà ad accertarci dell'identità di mano. E se guardiamo le altre figure della miniatura londinese, non troviamo radicali differenze fra questa e i mini del Corale 2 o le miniature staccate che abbiamo ravvicinato al Corale 2. Ritroviamo ancora il panneggio morbido e soffice, il pallido colorire degli incarnati, le ricche stoffe e i caratteristici profili di vecchi calvi. Inoltre, la cornice a mosaico che racchiude questa miniatura non è molto differente da quella che racchiude l'« Annunciazione » di Londra (Add. Ms. 35254 C). Ma se dai dettagli passiamo all'insieme, questa « Assunzione » di Londra è diversa dalle miniature sin qui considerate. Le figure sono rimpiccolite e la composizione è affollata, con una prospettiva rialzata che dà l'illusione di una veduta panoramica della scena. Queste differenze possono essere dovute al fatto che la miniatura è posteriore a quelle sin qui discusse, oppure al fatto che il nostro artista lavorava per un centro diverso da Santa Maria degli Angeli. Alcune miniature di Santa Maria Nuova, ora al Bargello, e altre eseguite per i monasteri di San Fabiano e San Sebastiano a Prato nel 1429 e nel 1435, che si trovano ora nel Duomo di Prato, mostrano un simile affollamento e una simile prospettiva rialzata. Ma oltre al fatto che si tratta di artisti diversi, le miniature del Bargello sono certo posteriori di vent'anni alla miniatura londinese, e quelle di Prato sono ancora più tarde. La miniatura di Londra proviene dalla collezione Ottley ed è uno degli otto mini ivi attribuiti a Don Silvestro. I nostri raffronti stilistici con miniature del Corale 2 e miniature ad esso connesse ci mostrano che l'autore del minio di Londra era un miniatore trecentesco, operante circa un ventennio prima dell'entrata di Lorenzo Monaco nel Monastero di Santa Maria degli Angeli. Egli fu quindi un contemporaneo di Don Silvestro, se non è da identificarsi con questi.

Dopo le miniature del Corale 2 non abbiamo date sicure per « Silvestro dei Gherarducci ». A giudicare dallo stile, la carriera dell'artista si può dividere in tre fasi. La prima è quella che abbiamo già discussa e datata nel periodo 1365-1377. La seconda è caratterizzata da una maggior padronanza figurativa, una maggior monumentalità e larghezza. Nella terza le figure sono rimpiccolite e vi è una

maggior fusione fra figure e decorazione. Dateremmo la seconda fase nel 1380-90, e la terza nell'ultimo decennio del Trecento.

Alla seconda fase assegnamo un gruppo di sei « Santi e Profeti » al Victoria and Albert Museum di Londra (431; D 217-1906; D 221-1906; D 224-1906; D 225-1906; D 228-1906), un « Profeta » al Gabinetto delle Stampe di Berlino, n. 682¹⁶, un gruppo di quattordici « Santi e Profeti » alla Biblioteca Morgan di New York, M 478 e M 718¹⁷, un « Profeta » nella Collezione Cini a Venezia, già nella Collezione Hoepli di Milano¹⁸, una « Madonna col Bambino » nel Museo di Cleveland, J. H. Wade Collection, n. 24, 1012¹⁹, ed un dipinto con la « Vergine in trono fra due Santi, due Angeli ed un committente », donato dalla Fondazione Samuel H. Kress al Museo di Los Angeles²⁰. I « Santi e Profeti » di New York, Londra, Berlino e Venezia sono per lo più incollati su cartone, di modo che è impossibile vedere il testo sul retro delle miniature. Quelle poche miniature in cui possiamo vedere il testo provengono da un Graduale, e dato che la decorazione delle iniziali, i colori, e lo stile in genere sono simili in queste varie miniature, suggeriamo che esse provengano tutte da un unico volume, o almeno da volumi eseguiti alla stessa epoca per lo stesso centro. Il « Profeta » della Collezione Cini proviene da un Graduale. Esso presenta somiglianze di stile con un « S. Andrea » al fol. 124 del Corale 9 della Laurenziana (fig. 3) ma la sua maggiore monumentalità e le proporzioni più ampie lo datano più tardi. La

¹⁶ Il « Profeta » di Berlino è attribuito a Lorenzo Monaco e riprodotto da P. WESCHER, *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen — Handschriften und Einzelblätter — des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin*, Leipzig, 1931, p. 91, fig. 75.

¹⁷ I « Santi Morgan » sono diciotto, ma quattro appartengono ad un maestro affine a « Silvestro dei Gherarducci » che discuteremo in seguito. Riproduciamo qui uno dei « Santi » Morgan che appartengono a « Silvestro dei Gherarducci » (fig. 10), ancora molto legato alle forme di Nardo di Cione, specie allo stile dell'affresco con il « Paradiso » nella Chiesa di S. Maria Novella a Firenze. Un altro Santo Morgan di « Silvestro dei Gherarducci » è riprodotto in SALMI, *op. cit.*, Tav. XXXVII b. A quanto mi consta, i « Santi » e le scene del Museo Victoria and Albert a Londra non sono mai stati pubblicati.

¹⁸ Il « Profeta » della Collezione Cini è stato pubblicato in P. TOESCA, *Monumenti e Studi per la Storia della miniatura italiana. La Collezione di Ulrico Hoepli*, Milano, 1930, Tav. LXII, n. LXXI.

¹⁹ La miniatura di Cleveland è riprodotta in: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Cleveland, Ohio, gennaio-dicembre 1925, Tav. 66 d.

²⁰ Il dipinto di Los Angeles è riprodotto in *Catalogue of Paintings, I, Los Angeles County Museum*, Los Angeles, s. d., Tav. 5.

« Madonna » di Cleveland ha una testa molto simile a quella della « S. Agata » al fol. 46 del Corale 2²¹, ma mostra una maggior morbidezza nel panneggio. La testa della Madonna ricorda pure quella dell'« Annunciata » di Londra, Add. Ms. 35254 C. La « Vergine in trono » del Museo di Los Angeles è stata attribuita a Giovanni del Biondo, ma i caratteri somatici e il gusto della decorazione sono quelli del nostro artista. Le borse intorno agli occhi della Madonna basterebbero da sole ad attribuire il dipinto a « Silvestro dei Gherarducci ».

All'ultima fase del nostro artista appartengono cinque scene nella Biblioteca Morgan di New York (M 653)²²: un'« Apparizione dei tre Angeli ad Abramo » nella National Gallery a Londra²³; una « Resurrezione di Cristo » al Museo Condé di Chantilly²⁴; un « Cristo e la Vergine in Gloria » nel Museo di Cleveland, J. H. Wade Fund n. 30,105 (fig. 8); e un'« Adorazione dei Pastori » (D 229-1906)²⁵ e una « Pentecoste » (3045) entrambi al Museo Victoria and Albert di Londra. Le composizioni sono ora libere dal forzato ordine e la penosa simmetria che notammo nelle prime opere dell'artista, e la posizione delle figure suggerisce movimento. Il campo dell'iniziale non basta più all'artista, che si sbizzarrisce ora a continuare le composizioni nella decorazione marginale. Vivaci scene di genere ornano il *bas-de-*

²¹ La « S. Agata » del Corale 2 è riprodotta nel D'ANCONA, *op. cit.*, Tav. XXXIV.

²² Sono riprodotte in *Italian Manuscripts in the Morgan Library ... Catalogue* Compiled by META HARRSEN and GEORGE K. BOICE. With an Introduction by BERNARD BERENSON, New York, 1953, Tavv. 26-30.

²³ Questa miniatura con l'« Apparizione dei tre angeli ad Abramo » simboleggia la Trinità ed è stata attribuita a Lorenzo Monaco. È riprodotta in *National Gallery Illustrations, Italian Schools*, London, 1950, p. 199, n. 3089. L'attribuzione a Lorenzo Monaco è accettata con dubbio da B. BERENSON, *Pitture Italiane del Rinascimento*, Milano, 1936, p. 258 e contestata da M. DAVIES, *The Earlier Italian Schools*, London, 1951, p. 243.

²⁴ È riprodotta in TOESCA, *op. cit.*, p. 74, fig. 46. La miniatura ha la cornice a mosaico che già notammo in altre miniature della Scuola degli Angeli.

²⁵ Non credo che l'« Adorazione dei Pastori » e la « Pentecoste » siano mai state pubblicate. Una pagina con la « Pentecoste » manca al fol. 111 del Corale 1 alla Laurenziana. Se la miniatura del Victoria and Albert Museum è quella che manca dal Corale 1, essa va datata nel 1396 o poco dopo, dato che questa è la data segnata nel manoscritto. Comunque, la « Pentecoste » di Londra va datata in base al suo stile nell'ultimo decennio del Trecento, non lontano dalle 5 scene della Biblioteca Morgan (M 653) (è specialmente vicina alla « Cena » della Biblioteca Morgan).

page, mentre busti di angeli, Santi, o monaci, e ali di uccelli popolano la decorazione vegetale della pagina. La « Cavalcata dei Magi » nel *bas-de-page* dell'« Adorazione dei Magi » alla Biblioteca Morgan²⁶, con l'andamento ritmico delle gambe e il moto ondulatorio dei colli dei cammelli e cavalli, con l'animato gesticolare dei Magi e la goffa figurina di fante che faticosamente precede a piedi la cavalcata, è una delle composizioni più vive e divertenti del nostro artista. In un altro *bas-de-page*, l'« Annuncio ai Pastori » sotto alla « Natività di Cristo », pure alla Biblioteca Morgan (M 653), abbiamo la deliziosa scenetta del pastore che suona la zampogna al suo cane, gruppo elegantemente composto nella curva di uno svolazzo di foglie. E la « Natività di Cristo » nella stessa miniatura Morgan è un incanto decorativo per gli alberi e i mazzi di fiori che rabescano le colline e il trillo leggero degli angeli osannanti, che hanno la mobilità di un volo di uccelli e le cui figure terminano in uno svolazzo serpentino di panneggio. Le cinque scene Morgan provengono da due Graduali²⁷, e non è improbabile che l'« Adorazione dei Pastori » del Victoria and Albert Museum e la « Resurrezione di Cristo » del Museo Condé provengano dagli stessi volumi. La serie di « Santi e Profeti » che datano nella seconda fase dell'artista potrebbe pure provenire dagli stessi volumi²⁸.

Una delle opere più belle del nostro artista è la miniatura che

²⁶ Questa miniatura è riprodotta nel Catalogo illustrato della Biblioteca Morgan (di cui alla nota 22), Tav. 30. La « Natività di Cristo » è riprodotta a Tav. 26 dello stesso catalogo.

²⁷ La « Natività » e l'« Adorazione dei Magi » nella Morgan Library erano le pagine 38 e 46 di un Graduale, mentre l'« Ascensione », la « Trinità » e la « Cena » erano le pagine 44, 74 e 78 (la « Cena » illustrava la festa del Corpus Domini). Dato che nel calendario liturgico la festa dell'Ascensione segue l'Epifania (Adorazione dei Magi) le due miniature di New York con l'« Adorazione dei Magi » e l'« Ascensione » dovevano essere contenute in due volumi diversi. Può darsi che la « Risurrezione » di Chantilly facesse parte del secondo volume (frontispizio) e l'« Adorazione dei Pastori » di Londra illustrasse il primo. Il secondo volume potrebbe essere quello donato dal CICOGNARA all'« *Egregio amico raccoglitore di esimie preziosità, che lo conserva oltramonte come una gemma tra i più rari cimeli* » (L. CICOGNARA, *Al Chiarissimo Canonico Moreni, Lettera intorno l'antichità di alcune miniature ne' Codici della Biblioteca Laurenziana in « L'Antologia », 1826, LXI, pp. 3 ss.*). La miniatura di Chantilly corrisponde alla descrizione del Cicognara, solo rappresenta la « Resurrezione » e non l'« Ascensione di Cristo ». Il Cicognara diceva la sua miniatura dell'epoca di Fra Silvestro e Fra Jacopo, attribuzione che farebbe al caso della miniatura di Chantilly.

²⁸ Vedansi le note 16-18.

rappresenta « Cristo e la Vergine in Gloria », nel Museo di Cleveland, J. H. Wade Fund, n. 30,105 (fig. 8). Le figure sedute di Cristo



Fig. 8. « SILVESTRO DEI GHERARDUCCI » - *Cristo e la Vergine in gloria.*
(Cleveland, Museum).

e della Vergine hanno le stesse tozze proporzioni dell'Annunciata di Londra (Add. Ms. 35254 C) (fig. 5), come pure sono simili le teste

della Vergine nelle due miniature. I confronti possono risalire perfino ad alcune opere del primo periodo del nostro artista, ad esempio la « Madonna dell'Umiltà » di Carrara, dove troviamo la stessa passione decorativa, gli stessi caratteri somatici — teste allungate, naso lungo e stretto, disposto obliquamente nelle teste viste di tre quarti, bocche tumide, colli larghi e piatti, occhi a mandorla con borse intorno ad essi, manine dalle dita corte, ricurve e parallele —. I confronti fra le prime opere dell'artista e la miniatura di Cleveland, che appartiene al suo ultimo periodo, riassumono per noi la personalità dell'artista, unitaria e poco differenziata fino all'ultimo. Troviamo solo progressi nella tecnica e maggior sicurezza compositiva nella miniatura di Cleveland. In essa le qualità decorative dell'artista e i toni dolcemente modulati dei colori sono sfruttati al massimo. Le ali dei cherubini che circondano le figure di Cristo e della Vergine disegnano come un alone di fiamma intorno alle figure centrali, motivo enfaticamente sottolineato dalla disposizione circolare dei Santi e degli Angeli. I panieri fioriti ed il prato ricamato danno un senso fiabesco alla scena, mentre il gruppo di angeli musicanti, visti di schiena, per l'eleganza delle pose e per gli atteggiamenti precorre quello di Lorenzo Monaco nell'« Incoronazione della Vergine » agli Uffizi. Il nostro maestro concepisce le composizioni essenzialmente in termini decorativi, e qui l'intreccio di linee e la disposizione ritmica delle figure, accompagnati dalla ricca decorazione e i toni dolcemente modulati dei colori, compongono una deliziosa melodia sinfonica.

La miniatura di Cleveland appartiene probabilmente all'ultimo decennio del Trecento, e per quanto in essa troviamo la preziosità e ricchezza dello stile gotico internazionale, non ci accorgiamo dell'avvicinarsi del Rinascimento in nessuno dei suoi elementi. Definizioni di spazio, tempo, volume, luce, idee che furono la preoccupazione essenziale degli artisti della Rinascita, non sfiorano neppure la concezione artistica di « Silvestro dei Gherarducci », che invece si preoccupa delle qualità aneddotiche e descrittive delle scene. La tensione, data da una certa prospettiva e da una definizione spaziale nell'elemento di sostegno delle figure, spazio che è poi annullato dalla composizione in superficie delle figure stesse e dal loro intimo intreccio con la decorazione della pagina, è qualità tipica del tardo Trecento, a cui il nostro artista appartiene in pieno. « Silvestro dei Gherarducci » non fu affatto un precorritore, al contrario, rappresenta l'elemento conservatore del suo tempo — forse la reclusione del monastero è responsabile per questa qualità — ma non fu neppure un ri-

tardatario. La sua sensibilità lo rende immediatamente consapevole dei cambiamenti di gusto del suo tempo, e subito cambia le sue tendenze per seguire la corrente che è di moda. Per questo egli godette di tale favore in vita ed ebbe tale quantità di commissioni e di seguaci. Nelle prime opere, e ancora nei « Santi e Profeti » di New York e di Londra, egli è sotto l'influsso orcagnesco, mentre mostra contatti con Antonio Veneziano nell'« Annunciata » di Londra — si paragoni la figura del Signore in questa miniatura (fig. 5) con quella del S. Jacopo di Antonio Veneziano nel Museo di Gottinga²⁹ — e mostra influssi di Spinello Aretino nelle cinque scene della Biblioteca Morgan (M 653). Oltre agli influssi fiorentini, il nostro artista mostra influssi indubbi della pittura senese. I suoi colori non sono quelli stridenti della scuola fiorentina del tardo Trecento, che predilige il verde acido ed il minio, bensì quelli pallidi e dolcemente accordati della scuola senese, con predilezione per il celeste, il bianco ricamato d'oro ed il verde pistacchio. Il suo linearismo, l'allungamento dei volti, lo sguardo languido e le pose aggraziate e mollemente ondulanti sono tutte caratteristiche importate da Siena. E oltre ai caratteri stilistici, « Silvestro » sembra abbia anche guardato a Siena per l'iconografia. La « Maddalena » al fol. 17v del Corale 2 è rivestita dei suoi lunghi capelli e reca sul petto una testa di Cristo. Questo particolare, che probabilmente deriva dall'immagine della « Vergine Platitera » o « Blacheniotissa » — immagine venerata nel Monastero delle Blacherne a Costantinopoli, in cui la Vergine recava sul petto il Cristo fanciullo entro una mandorla, e che fu poi modificata nell'immagine della Vergine con un medaglione sul petto racchiudente la testa di Cristo — sembra sia alquanto raro. Appare a Siena in un dipinto di Cristoforo di Bindoccio³⁰ e a Venezia in una « Maddalena » di

²⁹ Riprodotto in R. OFFNER, *Studies in Florentine Painting*, New York, 1927, *The Panels by Antonio Veneziano*, fig. 10. Questo « Santo » di Antonio Veneziano è stato ravvicinato dal Prof. Offner a figure di Lorenzo Monaco. Non saprei dire se l'influsso fosse diretto o derivasse da « Silvestro dei Gherarducci », che molto probabilmente fu il maestro di Lorenzo Monaco nel Monastero degli Angeli.

³⁰ Il dipinto, che si trova nell'Accademia a Siena, rappresenta scene del Nuovo Testamento, e, sotto, cinque Santi a mezza figura. La Maddalena è la figura centrale nella file di Santi, ed ha una testa di Cristo sul petto. Il dipinto è riprodotto in una fotografia Alinari, n. 39936, che lo dà a Cristoforo di Bindoccio.

Paolo Veneziano, ora al Museo di Worcester negli U.S.A.³¹. Il nostro artista deriva la sua immagine da Siena più probabilmente che da Venezia, per quanto contatti con Venezia, tramite Antonio Veneziano, non siano da escludersi, specialmente perché Antonio lo influì stilisticamente, come abbiamo già visto. La « Cena » nella Biblioteca Morgan di New York (M 563) è rappresentata con una tavola rotonda, con esili colonnette nel proscenio a reggere il tetto. Questo dettaglio si nota in un affresco di scuola di Pietro Lorenzetti nella Chiesa inferiore di S. Francesco ad Assisi³². Per quanto la tavola rotonda si trovi pure nella pittura veneta del tardo Duecento e primo Trecento, le esili colonnette nel proscenio sono una particolarità senese. Nella « Cena » Morgan, Giuda ha un'aureola nera decorata con scorpioni. L'aureola nera è un tema che trovò favore a Firenze sullo scorcio del Trecento e i primi del Quattrocento³³; lo troviamo pure negli affreschi di Pomposa³⁴; ma la decorazione con scorpioni sembra sia una particolarità del nostro artista o di chi gli commise la miniatura. Naturalmente lo scorpione è usato per il suo ben noto simbolismo: per via del suo veleno letale lo scorpione simboleggia il potere del male.

« Silvestro dei Gherarducci » fu un artista molto produttivo ed ebbe considerevole influenza su altri artisti della scuola degli Angeli, compreso Lorenzo Monaco. Non ci stupirebbe quindi se egli fosse in realtà il Don Silvestro celebrato dal Vasari come l'artista più famoso della scuola degli Angeli prima di Lorenzo Monaco³⁵.

³¹ La « Maddalena » di Worcester è riprodotta in P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino, 1951, p. 710, fig. 603, e attribuita a Paolo Veneziano.

³² L'affresco di Assisi è riprodotto in TOESCA, *op. cit.*, p. 571, fig. 505.

³³ Lorenzo Monaco raffigurò Giuda con un'aureola nera nella sua « Pietà » dell'Accademia a Firenze, datata 1404. Lo stesso particolare si trova nella predella dell'« Agonia nell'Orto », pure nello stesso museo. L'« Agonia » è opera di Lorenzo Monaco, per quanto alcuni gliela neghino, mentre la predella mi sembra opera di scuola. Giuda ha pure un'aureola nera in due dipinti della Pinacoteca Vaticana: uno, fiorentino della fine del Trecento, è riprodotto in P. D'ACHIARDI, *I quadri primitivi della Pinacoteca Vaticana provenienti dalla Biblioteca Vaticana e dal Museo Cristiano*, Roma, 1929, Tav. XL.

³⁴ L'aureola nera appare nella scena in cui Giuda riceve il denaro del tradimento. Può darsi che sia semplicemente un caso di ossidazione dei pigmenti, perché nelle altre scene di Pomposa Giuda non ha aureola nera. La scena è riprodotta nella fotografia Anderson n. 30386.

³⁵ Don Simone Camaldolese, altro miniatore della Scuola degli Angeli, fu forse più giovane di « Don Silvestro » e certo visse più a lungo, dato che lo troviamo ancora operante nel 1426 (vedasi il MILANESI in VASARI, *op. cit.*, II, p. 22, note 1 e 2). In alcune sue miniature mostra di essere stato influenzato da « Silve-

IL "MAESTRO DELLE CANZONI"

Il secondo artista di cui possiamo ricostituire l'entità artistica fu un collaboratore e seguace di « Silvestro dei Gherarducci », da cui talvolta è difficile distinguerlo. Dato che non ne conosco l'identità, lo battezzero col nome provvisorio di « Maestro delle Canzoni », dal suo manoscritto più bello, un volume di Canzoni che ora si trova nella Bibliothèque Nationale di Parigi. Probabilmente egli fu più giovane di « Silvestro dei Gherarducci », e certo visse più a lungo, dato che le ultime opere che di lui conosco appartengono già ai primi del Quattrocento. A lui possiamo attribuire un « S. Nicola » al fol. 6v del Corale 2 alla Laurenziana, quattro dei diciotto « Santi e Profeti » Morgan (M 478) (fig. 9) — attribuiamo gli altri (fig. 10) a « Silvestro



Fig. 9-10 - « MAESTRO DELLE CANZONI » - « SILVESTRO DEI GHERARDUCCI »

S. Paolo.

Un profeta.

(New York, Pierpont Morgan Library).

stro dei Gherarducci ». Può darsi che Don Simone facesse capo ad una scuola, ma non lo credo il maestro di Lorenzo Monaco (D'ANCONA, *op. cit.*, I, p. 15 e SALMI, *op. cit.*, pp. 23 e 43-44, note alle Tavv. XXXIX-XLVII a) e non ho riconosciuto la sua mano nei manoscritti di S. Maria degli Angeli ora in Laurenziana. Fra i seguaci di « Don Silvestro » noteremo l'autore del « S. Stefano » al fol. 95 del Cod. C 71 del Bargello (riprodotto in D'ANCONA, *op. cit.*, Tav. XLII a); un altro artista che operò nel Corale 1 della Laurenziana; il « Maestro delle Canzoni », che discuteremo ora; e Matteo Torelli, un seguace di Lorenzo Monaco che probabilmente fece il suo primo tirocinio sotto la guida di « Don Silvestro ».

dei Gherarducci » — otto « Santi e Profeti » nel Victoria and Albert Museum di Londra, parte della stessa serie che attribuimmo a « Silvestro dei Gherarducci » (vedasi p. 18), un « Profeta » nel Museo Civico di Padova³⁶, un dettaglio decorativo con due busti della Biblioteca Morgan di New York (M 478), un « Santo » al British Museum, Add. Ms. 29902 fol. 8³⁷, una miniatura con l'« Entrata di Cristo a Gerusalemme » nella Collezione Georges Wildenstein a Parigi (fig. 11), un « S. Lorenzo » nel Museo Fitzwilliam a Cambridge, Marlay Cutting (fig. 12) e un frontespizio di una collezione di Canzoni alla Bibliothèque Nationale di Parigi, Ms. Ital. 568 fol. 1 (fig. 13), il manoscritto che ha dato nome al maestro. Tranne che per il « S. Nicola » del Corale 2, datato 1370-1377, non abbiamo date per l'attività del nostro artista. Il « S. Nicola » è molto sciupato, specie nella testa, ma possiamo notarne lo stesso lo stile. Il « Maestro delle Canzoni » dimostra le stesse stilizzazioni delle miniature di « Silvestro dei Gherarducci » ma ha una personalità più robusta. Il suo stile in questo periodo è meno piacevole di quello di « Silvestro dei Gherarducci », più angoloso e rozzo, e le mani enormi sono ancor più brutte di quelle slogate e senza struttura ossea di « Silvestro ». Egli predilige figure dai contorni netti e semplici nei piani, vaste aree indifferenziate di colore, e se usa la decorazione con la stessa profusione di « Silvestro dei Gherarducci », la subordina alla costruzione delle figure. Le differenze di stile sono altrettanto evidenti nei « Profeti » Morgan come nel « S. Nicola » del Corale 2. Se confrontiamo un Santo di « Silvestro » (fig. 10) con un altro del « Maestro delle Canzoni » (fig. 9) notiamo le differenze di costruzione, e notiamo pure che il « Maestro delle Canzoni » asseconda il modellato con l'andamento delle pieghe, mentre « Silvestro » intreccia in superficie un motivo decorativo che nasconde le forme del corpo — forse a causa della sua scarsa conoscenza anatomica —. La figura del « Maestro delle Canzoni » si muove liberamente nello spazio e articola la testa con una facilità che manca nel Santo di « Silvestro », come pure nelle opere più tarde di questo maestro. Entrambi gli artisti segnano graficamente i capelli e la barba, ma il « Maestro delle Canzoni » aggiunge ombreggiature a dare vo-

³⁶ Riprodotto in A. MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova*, 1938, p. 66, fig. 30.

³⁷ Né la miniatura della Morgan Library né quella del British Museum sono riprodotte, ma i limiti dell'articolo non ci consentono di darne qui le fotografie.

lume alla massa dei capelli e dei peli. Entrambi usano le stesse schematizzazioni intorno agli occhi, ma le linee sono più marcate nel « Maestro delle Canzoni », con maggior definizione dell'iride e pene-



Fig. 11. - « MAESTRO DELLE CANZONI » - *Entrata di Cristo a Gerusalemme.*
(Parigi, coll. G. Wildenstein).

trazione dello sguardo. Infine troviamo nel « Maestro delle Canzoni » una monumentalità e potenza che precorrono Lorenzo Monaco. In alcuni dei « Santi » Morgan del « Maestro delle Canzoni » troviamo accenni allo stile giovanile di Lorenzo Monaco. Per esempio, le mani del « S. Paolo » in un'iniziale G (fig. 9) o quelle di un « Profeta » in

un'iniziale U, ci ricordano specialmente quelle di un « S. Andrea » al Bargello, Cod. C. 71 fol. 210, che attribuiamo con riserva a Lorenzo Monaco. Può darsi che Lorenzo Monaco abbia dipinto le mani nelle due miniature Morgan, ma crediamo più probabile che le abbia imi-

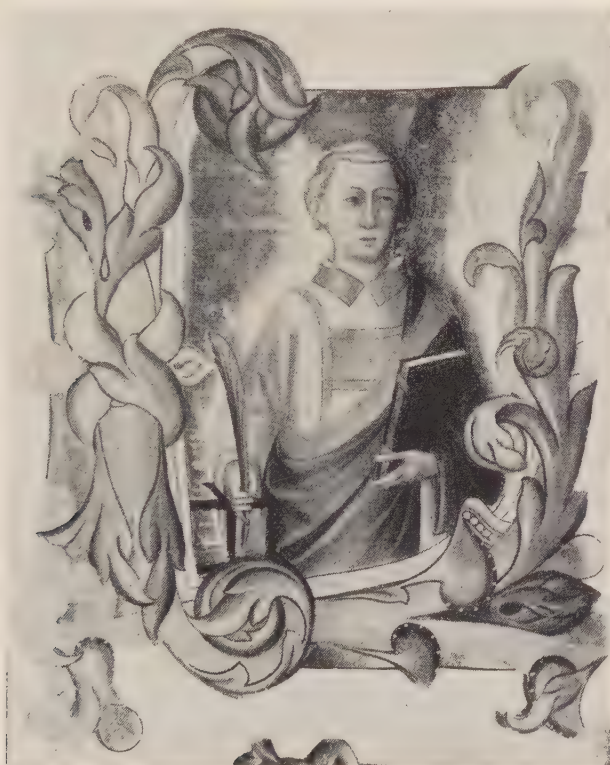


Fig. 12. - « MAESTRO DELLE CANZONI » - S. Lorenzo.
(Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay Cutting).

tate nel suo « S. Andrea » del Bargello, perché le mani del « Maestro delle Canzoni » mancano di struttura e di definizioni planimetriche, mentre Lorenzo Monaco era pienamente in possesso di queste qualità tecniche fin dalle sue prime opere. Sorge qui la questione dei rapporti fra Lorenzo Monaco e il « Maestro delle Canzoni », e della data delle miniature Morgan di quest'ultimo. Non c'è dubbio che vi siano rapporti di stile fra i due maestri, ma dobbiamo decidere se

l'influenza va dal « Maestro delle Canzoni » a Lorenzo, o viceversa, questione che si può decidere solo dopo stabilita la cronologia relativa delle prime opere di Lorenzo Monaco e dei « Santi » Morgan del « Maestro delle Canzoni ». Se confrontiamo i minî Morgan con il « S. Nicola » del Corale 2 alla Laurenziana, dello stesso artista, vediamo un progresso, ma non differenze tali da datare i minî Morgan circa un ventennio dopo il Corale 2 (datato 1370-77). Inoltre, i minî Morgan del nostro artista sincronizzano quelli di « Silvestro dei Gherarducci », che datammo nel penultimo decennio del Trecento. Or bene, Lorenzo entrò nel Monastero degli Angeli nel 1390, ed è probabile che egli facesse ivi il suo tirocinio. Le prime miniature datate che di lui conosciamo datano dopo il 1394. Dunque le miniature Morgan precedono le prime opere di Lorenzo Monaco, e dobbiamo quindi concludere che fu il « Maestro delle Canzoni » ad influenzare Lorenzo.

La miniatura Wildenstein con l'« Entrata di Cristo a Gerusalemme » (fig. 11) data forse nell'ultimo decennio del Trecento. L'artista si è sviluppato parallelamente a « Silvestro dei Gherarducci », e questa miniatura ricorda un poco le cinque scene Morgan (M 653) per il tono fiabesco e lo spazio limitato della scena. Tuttavia la sua superiorità rispetto alle scene di « Silvestro » è ancora più evidente qui che nei « Santi » Morgan. La scena è ben composta, con vasto senso spaziale, e l'asse della composizione cade sulla figura di Cristo, il personaggio più importante della scena. Gli Apostoli che seguono Cristo sono bilanciati a destra dalle figure che, piene di gioia e sventolando palme, accolgono Cristo alle porte di Gerusalemme. Questo bilanciamento di masse rivela una conoscenza dei principi compositivi ed è ben diverso dagli sforzi penosi per ottenere una simmetria che notammo nelle prime opere di « Silvestro dei Gherarducci ». Lo svolgersi fugace degli eventi e la gioia ansiosa del momento dell'arrivo sono fissati da alcuni dettagli realistici: il fanciullo che arrampicato sull'albero taglia i rami di palma, il ciuchino che annusa le foglie sparse in terra — l'artista segue qui il Vangelo di S. Matteo, 21,5 — e le macchie di colore degli alberi e delle piante che si annidano sul colle rotondo e levigato. Il « Maestro delle Canzoni » non solo rende bene lo spirito della scena, ma per il suo senso spaziale e volumetrico precorre il Rinascimento.

Un anello di congiungimento fra le varie opere del « Maestro delle Canzoni » ci è fornito da un « Profeta » nel Museo Civico di Padova, ivi ascritto a Francesco Squarcione (maestro del Mantegna), ma opera indubbia di scuola fiorentina di almeno cinquant'anni prima

dello Squarcione, e certo del nostro maestro. Se ne confrontiamo la testa con quella del « S. Pietro » nella miniatura Wildenstein (fig. 11) (a sinistra, dietro a Cristo), le mani con quelle del « S. Nicola » del Corale 2 alla Laurenziana e dei « Profeti » Morgan (fig. 9), e il panneggio con quello delle due figure a destra della miniatura Wildenstein, ci persuaderemo dell'identità di mano. Questo « Profeta » è forse più tardo delle opere sin qui considerate, e appartiene allo scorcio del Trecento. Il panneggio ha movimento più libero, con pieghe che affondano con maggior volume di quelle della miniatura Wildenstein. Per il panneggio possiamo ravvicinare questo « Profeta » ad un « S. Lorenzo » (fig. 12) a Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay Cutting I, 13. Questo « S. Lorenzo » si data difficilmente. Una miniatura con tal soggetto è stata asportata dal Corale 2 della Biblioteca Laurenziana (fol. 134), ma la miniatura di Cambridge, se del « Maestro delle Canzoni », è posteriore al Corale 2 (si confronti il « S. Lorenzo » col « S. Nicola » del « Maestro delle Canzoni » al fol. 6 del Corale 2). L'angolosa rozzezza delle opere precedenti ha qui ceduto il campo ad un morbido modellato, e la figura ha proporzioni più snelle. Mostra un influsso di Bernardo Daddi filtrato attraverso lo stile di Nardo di Cione, e ricorda specialmente le opere di « Silvestro dei Gherarducci » che datano intorno al 1375-85 (si veda, ad esempio, la « Madonna » di Cleveland, J. H. Wade Collection, n. 24,1012). Le mani sono ora prensili e le pieghe delle vesti affondano profondamente.

In base a confronti con il « S. Lorenzo » di Cambridge (fig. 12) e con il « S. Paolo » della Morgan Library (fig. 9) attribuiamo al « Maestro delle Canzoni » il frontespizio di una collezione di Canzoni alla Bibliothèque Nationale di Parigi (Ms. Ital. 568 fol. 1, fig. 13). Questa miniatura certo appartiene ai primi del Quattrocento. La testa di Tubalcain, il mitico inventore della musica, mostra l'influsso di Lorenzo Monaco (vedasi il già citato « S. Andrea » del Cod. C 71 del Bargello, che attribuiamo a Lorenzo Monaco), e il panneggio lascia le forme plastiche de « La Musica » in una maniera parallela allo stile di Lorenzo Monaco intorno al 1420-22 (vedansi, ad esempio, l'« Adorazione dei Magi » agli Uffizi e l'affresco con il « Matrimonio della Vergine » a S. Trinita). Già nella miniatura Wildenstein il « Maestro delle Canzoni » aveva mostrato le sue qualità plastiche nel rivelare la gamba di Cristo sotto il panneggio aderente, ma queste qualità sono molto più sviluppate nella miniatura della Bibliothèque Nationale. Se questo sviluppo sia avvenuto sotto l'influenza di Lo-



Fig. 13. - « MAESTRO DELLE CANZONI » - *Allegoria della Musica*
(Parigi, Bibliothèque Nationale).

renzo Monaco o indipendentemente, non saprei dire. Certo il « Maestro delle Canzoni » non mostra l'imitazione servile che pervade la scuola di Lorenzo Monaco, e le sue ricerche plastiche e spaziali sono maggiori di quelle di Lorenzo. Le nicchie in prospettiva nel trono della Musica e la struttura del trono stesso hanno una solidità e un senso spaziale che Lorenzo Monaco non tentò mai. Può darsi che qui l'artista risentisse dell'influsso di Gherardo Starnina³⁸, in cui troviamo simili studi plastici e spaziali. La miniatura dovrebbe datare, a giudicare dallo stile, forse nel secondo decennio del secolo XV. Vi notiamo l'aggraziata eleganza dello stile gotico internazionale, mista a valori plastici e spaziali che già preannunciano la Rinascita. Per queste qualità la miniatura è importante, dato che ci documenta in atto il trapasso di stile in epoca relativamente antica per la miniatura fiorentina del Quattrocento. La miniatura della Bibliothèque Nationale è l'ultima opera che conosca di questo artista. In essa e nel « S. Lorenzo » di Cambridge lo stile del maestro si è addolcito e le figure sono più aggraziate. Può darsi che si facesse sentire l'influsso di Lorenzo Monaco, che mostra tale addolcimento di stile già intorno al 1404, ma è anche possibile che il nostro maestro, come Lorenzo Monaco, derivasse questo addolcimento da « Silvestro dei Gherarducci ».

Il « Maestro delle Canzoni » fu un artista di maggior levatura di « Silvestro dei Gherarducci », per quanto in alcuni casi sia difficile distinguerlo da lui. Egli parte dallo stile « pesante » di Silvestro, imitandone le schematizzazioni intorno agli occhi e la costruzione delle figure, ma differenziandosene per la maggior rozzezza, le mani grandi, e la maggior robustezza. Dopo, il suo stile si addolcisce, sotto l'influsso dello stile « diafano » di « Silvestro dei Gherarducci », e invece di-

³⁸ Lo Starnina aveva eseguito ad affresco un « Veduta della Città di Pisa » in prospettiva, sulla facciata del Palazzo di Parte Guelfa a Firenze. L'affresco è andato distrutto. Una nicchia in prospettiva, contenente libri, è uno dei pochi frammenti che ci restano della serie di affreschi con la vita di S. Girolamo eseguiti dallo Starnina al Carmine a Firenze. Per le opere dello Starnina a Firenze, vedansi gli articoli di U. PROCACCI, *Relazioni sui lavori eseguiti nella chiesa del Carmine*, in « Bollettino d'Arte » 1933-34, pp. 327-334, e *Gherardo Starnina*, in « Rivista d'arte » 1933, pp. 151-190. Per l'opera dello Starnina in Spagna, vedansi E. TORMO, *Gerardo Starnina en España*, in « Boletino de la Sociedad Española de Excursiones », 1910, pp. 82-101; e D'ANGULO INIGUEZ, *La Pintura trecentista en Toledo*, in « Archivo Español de Arte y Arqueología », n. 19, 1931, p. 23.

venta aggraziato. In quest'altra fase lo si riconosce da « Silvestro » per il maggior plasticismo delle figure, per il modo in cui le pieghe formano tasche profonde (ciò che in « Silvestro » non si nota) e per lo spazio intorno alle figure. Nonostante che il « Maestro delle Canzoni » fosse più originale di « Silvestro dei Gherarducci » ed avesse maggior levatura, sembra che abbia avuto un'influenza limitata nella scuola degli Angeli. Ispirò in parte lo stile giovanile di Lorenzo Monaco ma questi si sviluppò essenzialmente sotto l'influsso di « Silvestro dei Gherarducci ». Credo che la ragione dell'influsso limitato del « Maestro delle Canzoni » sia da ricercare nel fatto che egli visse fra « Silvestro dei Gherarducci » e Lorenzo Monaco. « Silvestro » già dominava il campo e aveva stabilito una scuola quando il « Maestro delle Canzoni » incominciava la pratica di minio. E quando questi si era abbastanza impadronito della tecnica da poter esercitare una propria influenza, ecco arrivare Lorenzo Monaco, che fece scuola sin dall'inizio (ce lo provano miniature eseguite da imitatori o scolari di Lorenzo Monaco, databili sullo scorcio del Trecento). Comunque, « Silvestro dei Gherarducci » e il « Maestro delle Canzoni » sono gli artisti principali della scuola degli Angeli prima dell'avvento di Lorenzo Monaco. Strano a dirsi, Don Simone, che fu un monaco camaldolese e minìo Corali per S. Croce, S. Pancrazio, e S. Maria del Carmine³⁹, ebbe parte minima nei Corali del proprio ordine. Solo al-

³⁹ Don Simone apponeva la sua firma in una miniatura di S. Croce. Il D'ANCONA, *op. cit.*, p. 15, nota 1, era in dubbio se ascrivere i Corali di S. Croce all'ultimo decennio del Trecento o ai primi del Quattrocento. Ho trovato dei documenti che datano almeno alcune miniature di S. Croce fra il 1381 e il 1383. Le miniature di S. Croce vennero fatte eseguire tramite il Monastero di S. Pier Maggiore. Vedansi le *Ricordanze e fatti del Monastero di S. Pier Maggiore*, all'Archivio di Stato di Firenze, vol. 51, fol. 6v, data 1381, miniature pagate da Frate Francesco, Sacrestano di S. Croce; fol. 9v *Pagholo miniatore* (Paolo Soldini, forse, che collaborò altre volte con Don Simone) vien pagato fra il 29 gennaio e l'8 aprile del 1381 per 71 miniature e un quaderno miniato; e fol. 28v, data 1383, il Sacrestano di S. Croce deve pagare 2 minì grandi con figure e 37 minì piccoli. Non vi è specificato il soggetto dei minì né il loro miniatore.

Per i Corali di S. Pancrazio, vedasi il D'ANCONA, *op. cit.*, I, p. 14, e II, n. 53-56. Per i Corali del Carmine ho trovato pagamenti a Don Simone Camaldolese: Firenze, Archivio di Stato, Conventi Soppressi 113, vol. 82, p. 155, Entrata e Uscita per gli anni 1382-1401. Il 9 aprile 1389 Don Simone è pagato per 30 minì, di pennello in 5 volumi di S. Maria del Carmine a Firenze. I volumi furono rilegati nel gennaio del 1390, e si trovano ora al Museo di S. Marco a Firenze. Essi sono gli Antifonari Q (Inv. 572), R (Inv. 578), I (Inv. 579), G (Inv. 577), T (Inv. 571), e V (Inv. 575). Gli Antifonari T e V formavano vo-

cune miniature di S. Maria Nova ora al Bargello si possono attribuire a lui o alla sua scuola⁴⁰, mentre in nessuno dei Corali Laurenziani abbiamo potuto rintracciare la sua maniera.

La ricostituzione delle personalità di « Silvestro dei Gherarducci » e del « Maestro delle Canzoni » ci interessa non solo per la conoscenza di questi maestri, ma anche perché ci permette di valutare meglio i rapporti fra Lorenzo Monaco e la scuola degli Angeli. Finora si era supposto che tutte le miniature di S. Maria degli Angeli e dipendenze appartenessero alla scuola di Lorenzo Monaco. Ora che abbiamo stabilito una cronologia, seppur sommaria, delle opere di « Silvestro dei Gherarducci » e del « Maestro delle Canzoni », vediamo che furono questi maestri a formare Lorenzo Monaco, e che essi operarono almeno vent'anni prima di lui. Naturalmente essi sono artisti di minor levatura, e la personalità di Lorenzo Monaco grandeggia sin dall'inizio della sua carriera, nonostante i difetti tecnici delle prime opere e nonostante fosse formato da questi due maestri. « Silvestro dei Gherarducci » e il « Maestro delle Canzoni » non ci offrono sorprese, ma vediamo in essi una graduale e lenta trasformazione di stile dalle forme trecentesche della scuola orcagnesca verso i preziosismi lineari e la ricchezza coloristica dello stile gotico internazionale, con qualche timido accenno, nelle opere tarde del « Maestro delle Canzoni », ai valori plastici e volumetrici che saranno poi caratteristici della Rinascita.

MIRELLA LEVI D'ANCONA

lume unico fino al 1473, come comunicatomi gentilmente dal Padre B. Borchert, che intende pubblicare un articolo nella rivista « Carmelus » sulla liturgia dei manoscritti carmelitani.

⁴⁰ Per esempio, la « Natività » al fol. 82v del Cod. C. 71 al Bargello.

Opere sconosciute di Alvaro di Pietro

Su Alvaro di Pietro, Mario Salmi ha scritto nel 1929 un saggio fondamentale¹, nel quale è ampliata l'opera dell'artista e sono trattate le premesse del suo stile. I suoi risultati sono stati integrati dal Brandi² nel 1940 e dallo Zeri³ nel 1954. Recentemente D. C. Shorr e R. Oertel hanno avuto occasione di rendere noti i contributi di R. Offner all'opera di Alvaro⁴.

L'operosità così ricostruita nel corso degli ultimi decenni, e la cui base è costituita dalle quattro tavole firmate di S. Croce in Fosabanda a Pisa, di Nicosia, di Volterra e di Braunschweig, comprende un periodo di tempo relativamente ristretto che va dal 1411 circa fino al 1434 circa. Un documento del 1411 ci dà notizia della collaborazione con Niccolò di Pietro Gerini al Palazzo del Ceppo a Prato, oggi non più riconoscibile; un altro, del 1423, fornisce un approssimativo punto d'appoggio per la datazione del polittico di Volterra; e il tabernacolo di Braunschweig, l'unica opera datata dell'artista, è del 1434⁵.

¹ M. SALMI, in « Liburni Civitas », Livorno, 1929, p. 5 e sgg. Vi si trova già citato: R. DOS SANTOS, *Alvaro Pires d'Evora pintor quatrocentista em Italia*, Lisbona, 1922.

² C. BRANDI, *Relazioni storiche fra l'Italia e il Portogallo*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1940, p. 166 e sgg.

³ F. ZERI, in « Paragone », 59, novembre 1954, p. 44-47.

⁴ Per la Madonna già a Roma presso il principe Fabrizio Massimo cfr. D. C. SHORR, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, New York, 1954, 26, 27; Type 4, Pisa 1. Misure: m. 0,66×0,38.

Per le tavole di Altenburg (Nn. 37-39) cfr. il catalogo completo delle pitture italiane del Museo Lindenau, in preparazione a cura di R. OERTEL. Misure di ogni scomparto laterale: m. 1,48×0,83; del medaglione: diametro m. 0,36.

⁵ Prato: Ser Lapo Mazzei, *Lettere*, per cura di C. Guasti, II, 1880, 429-436, 429 n. 1. VAN MARLE, (*Italian Schools of Painting*, IX, 1927, p. 582, 584, 586) crede, sia pure con un certo scetticismo, di potere ancora riconoscere la mano di Alvaro nelle sinopie del Palazzo del Ceppo a Prato (oggi nell'interno del palazzo). Già il SALMI (*op. cit.*, p. 13) ed il BRANDI (*op. cit.*, p. 167) hanno ritenuto impos-

Nel presente studio si dà un ordine cronologico ai dipinti che ci sembrano accertati di Alvaro e, insieme, si attribuiscono all'artista otto lavori sconosciuti.

Al gruppo più primitivo di opere note, che sono state eseguite nel secondo decennio (fino al 1420 circa), appartengono la tavola già in proprietà privata a Firenze⁶, i due scomparti di Altenburg col relativo medaglione, e la grande tavola d'altare di S. Croce in Fossabanda a Pisa⁷. Le composizioni hanno ancora completamente le radici nel Trecento; le figure, nella loro pesantezza e immobilità, sono ancora legate all'arte del secolo precedente. La dura, severa espressione dei « Santi » di Altenburg richiama alla mente l'arte di Niccolò di Pietro Gerini; e non può sfuggire la somiglianza che lega la testa del Bambino nella tavola di S. Croce in Fossabanda col Bambino di Niccolò di Pietro Gerini in S. Lorenzo a Vincigliata.

A questo periodo primitivo appartiene anche una « Madonna » che si trova in proprietà privata a Düsseldorf-Meererbusch (fig. 1) e che già in occasione della Mostra del Museo Wallraf-Richartz a Colonia, nel 1953, abbiamo attribuita a Alvaro di Pietro⁸. Nella concezione generale il dipinto è particolarmente vicino, e precedente, alla tavola di S. Croce in Fossabanda, con la quale si possono fare raffronti anche di dettagli, come il *ductus* del bordo ondulado del manto della Madonna. Una caratteristica tipica di Alvaro è — e rimarrà anche in seguito — la piega a sacco nello scollo del Bambino, che si trova già nel « S. Pietro » di Altenburg. In que-

sibile un giudizio su di esse a causa del cattivo stato di conservazione. *Volterra*: M. BATTISTINI in « L'Arte », XXIV, 1921, p. 124. *Braunschweig*: Riprod. in VAN MARLE, *op. cit.*, p. 585. Iscrizione: (E) OPVS.ALVARI (S) PETRI.M.CCCC. XXXIII (le lettere fra parentesi sono certamente aggiunte posteriori).

⁶ Riprod.: F. ZERI, *op. cit.*, p. 46, tav. 31: « già a Firenze, collezione privata ». Misure: m. 1,10 × 0,55.

⁷ Riprod.: VAN MARLE, *op. cit.*, p. 583. Con iscrizione già menzionata in G. VASARI, *Le Vite*, ed. Le Monnier, II, 1846, p. 223, n. 5. Fotografie: Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma, D 1285-1287; Soprintendenza, Pisa, 1029. Oggi in restauro al Museo Nazionale, Pisa. Già D. E. COLNAGHI (*A Dictionary of Florentine Painters*, London, 1928, p. 12) ricorda la tavola nel Museo. La tavola, non ritoccata, mostra purtroppo profondi spacchi e crepe ed è molto sporca. Iscrizione: ALVARO.PIREZ.DEVORA.PINTOV.

⁸ *Frühe Italienische Kunst des 13.-15. Jahrhunderts*, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1953, p. 10, No. I (cfr. anche la pagina aggiunta al catalogo); anche K. STEINWEG, in « Kunstchronik », VI, 1953, p. 328. Fotografia: Rhein. Bildarchiv, Köln, 59611. Misure: m. 1,35 × 0,59.



Fig. 1. - ALVARO DI PIETRO - *Madonna col Bambino*.
(Düsseldorf-Meererbusch, Proprietà privata).

sto periodo primitivo l'artista cerca di attenuare la rigidezza della figura per mezzo dell'attività del Bambino: nella nostra tavola e nel dipinto di S. Croce in Fossabanda questi cerca di attirare l'attenzione sull'uccellino, nella tavola già a Firenze (cfr. n. 6) porge la chiave a S. Pietro. La singolare posizione delle gambe del Bambino ci riporta al polittico di Volterra⁹, che tuttavia appartiene già al periodo successivo (per la gambina sinistra si veda anche il Bambino portato da S. Cristoforo, nel polittico di Volterra).

A questo polittico, eseguito intorno al 1423, sono anteriori il frammento di una « figura di Santa » a Berna (fig. 3)¹⁰, il dipinto di Nicosia¹¹, la tavola, particolarmente bella, nella chiesa della Casa di Riposo « Giovanni Pascoli » a Livorno e la « Madonna » già

⁹ Riprod. in VAN MARLE, *op. cit.*, p. 584. La predella certamente non pertinente. Oggi è appena leggibile solo una parte dell'iscrizione: ... PORTVGALI PINXIT, che si può certamente completare in base all'iscrizione del dipinto di Nicosia (cfr. n. 11), cronologicamente vicino: ALVARVS PETRI. Una certa conferma la troviamo in CROWE e CAVALCASELLE, che nel 1864 (1^a ed. inglese, II, p. 175, n. 4) danno il seguente testo: « A ... s. ... Peres ... pinxit »; nel 1885 (ed. italiana, III, p. 306, 306, n. 1): « A ... S. PIRES ... PINXIT ... Questa parte dell'iscrizione che abbiamo potuto leggere la prima volta che siamo stati a Volterra, è presentemente quasi del tutto scomparsa ». Nel testo latino dell'iscrizione sarebbe più comprensibile la forma Petri. Può darsi che gli autori, a seguito del deterioramento, si siano attenuti per questa parola all'iscrizione a loro nota della tavola di S. Croce in Fossabanda (cfr. n. 7). È irrilevante per l'iscrizione il contributo di G. LEONCINI (*Illustrazione sulla Cattedrale di Volterra*, Siena, 1869, p. 52). Apprendiamo, invece, da questa guida che il dipinto si trovava allora nella Cappella di S. Carlo nel Duomo, dove, se possiamo fidarci delle notizie del libro, sarebbe pervenuta nel 1842 dall'Oratorio di S. Lorenzo a Strada.

¹⁰ Per l'attribuzione cfr. C. VON MANDACH, *Berner Kunstmuseum*, 1936, p. 16, No. 21. Riprod. in *Frühe Italienische Tafelmalerei*. Veranstalter vom Stuttgarter Galerieverein in der Württembergischen Staatsgalerie, Stuttgart, 1950, p. 23, No. 1. La tavola, tagliata da ogni lato e originariamente scomparto sinistro di un polittico, pervenne al Museo nel 1902 col legato Adolf von Stürler.

¹¹ Riprod. in M. SALMI, *op. cit.*, p. 11.

La tavola di Nicosia, che fu pubblicata per la prima volta dal Salmi, è già menzionata con l'iscrizione da A. DA MORRONA, *Pisa Illustrata*, Livorno, III, 1812, p. 414. L'iscrizione ALVARVS PETRI DE PORTOGALI (sic) PINXIT (delle due ultime lettere rimane solo la parte inferiore) è oggi applicata a tergo. (Fotografia dell'iscrizione: Soprintendenza, Pisa, 7391).

Il SALMI (*op. cit.*, p. 18), il BRANDI (*op. cit.*, p. 168) e lo ZERI (*op. cit.*, p. 45) collocano la tavola di Nicosia prima del dipinto di S. Croce a Fossabanda; lo Zeri propone una data intorno al 1415. Secondo l'evoluzione che ve-

nella collezione Agostini a Pisa. Cronologicamente questo periodo è limitato dalla « Madonna » di Cagliari¹². I dipinti di questo periodo (fino al 1425 circa) si distinguono per una maggiore morbidezza. La durezza dell'espressione è scomparsa; le forme sono divenute più gracili, come mostra l'altro tipo di Madonna e di Bambino. Con la scorrevolezza dei movimenti e il leggero slancio dei panneggi aumenta la naturalezza della figura. Un ulteriore segno dell'evoluzione è la scomparsa della forte accentuazione dell'architettura del trono; in Nicosia ve n'è ancora soltanto un accenno.

Una tavola frammentaria con la raffigurazione di « S. Cosma » o « S. Damiano », nella collezione Laurin a Stoccolma (fig. 2)¹³, precede immediatamente il polittico di Volterra. Il confronto con i medaglioni di questo polittico¹⁴ conferma l'appartenenza a Alvaro; rivela tuttavia, per quanto lieve, un divario di tempo; ch  la bocca semi-aperta, come per parlare o per sorridere, nei « Santi » di Volterra, corrisponde gi  a uno stadio un po' pi  tardo, nel quale si cerca, anche nei dettagli, di attenuare la rigidit  della figura.   verosimile che anche il frammento di Stoccolma fosse originariamente un medaglione della parte superiore di uno scomparto laterale di un polittico.

diamo noi, l'opera pu  essere stata eseguita solo dopo il 1420 e prima del 1423 circa (polittico di Volterra).

L'attribuzione del dipinto di Livorno spetta al Salmi. Misure: m. 0,94 x 0,64. La tavola che nel 1956 si trovava in fondo alla navata destra,   tagliata in basso. Al di sopra dell'aureola c'  un pezzo di restauro. La cornice   moderna.

Il SALMI (*op. cit.*, p. 19), contrariamente alla nostra opinione, colloca il dipinto « *all'inizio del periodo pisano-volterrano* ». Datazione non accettata dal BRANDI (*op. cit.*, p. 168).

La tavola gi  presso il conte Agostini Venerosi a Pisa fu attribuita per la prima volta ad Alvaro di Pietro da R. SCHIFF, in « Lusitania », Lisbona, ottobre 1925 (la suddetta tavola   citata in seguito).

¹² ZERI, *op. cit.*, pag. 46-47, tav. 32: c. 1424. Misure: 1,60 x 0,51. Dalla Chiesa di S. Domenico.

¹³ Misure: m. 0,21 x 0,14. Il pezzo pass  nel 1924 dall'antiquario Hugo Perls, Berlino, alla collezione Thorsten Laurin (oggi propriet  della ved. Sig.ra Kerstin Laurin). Menzionata da: O. SIR N, *Italienska T vlor och Teckningar i Nationalmuseum och andra Svenska och Finska Samlingar*, Stockholm, 1933, p. 14, tav. 3b come tendenza dell'Orcagna, e RAGNAR HOPPE, *Katalog  ver Thorsten Laurins Samling*, Stockholm, 1936, p. 187, No. 406, tav. 225 come « Allegretto Nuzi? ».

¹⁴ I quadrilobi inseriti nei medaglioni non sono certamente originali.

Il frammento di un Gesù Bambino in proprietà privata a Firenze (fig. 4)¹⁵ si può genericamente collocare in mezzo ai due gruppi



Fig. 2. - ALVARO DI PIETRO - *Testa di santo*.
(Stoccolma, coll. Kerstin Laurin).

finora considerati. La piccola testa, come tipo, ha ancora affinità col dipinto di Düsseldorf-Meererbusch; ma l'espressione più graziosa e la strana foggia della capigliatura fanno già pensare alla tavola di Volterra. Nell'atteggiamento generale la tavoletta si av-

¹⁵ Misure: m. 0,28 x 0,20.

Ringrazio, per avermi indicato questo dipinto, il Prof. R. Offner e il Dott. Werner Cohn, che indipendentemente l'uno dall'altro hanno attribuito la tavoletta ad Alvaro.

vicina soprattutto al frammento di Berna (fig. 3), e non è certamente per caso che i due dipinti hanno le stesse dimensioni. Essi devono avere appartenuto originariamente a un polittico, dal quale



Fig. 3. - ALVARO DI PIETRO - *Busto di una Santa*.
(Berna, Kunstmuseum).

sono stati tagliati, probabilmente nel secolo XIX, in un uguale formato.

Un altro pezzo può integrare l'aspetto di questa tavola d'altare oggi purtroppo conservata solo frammentariamente. È una testa di « S. Cosma » o « S. Damiano », che prima della seconda guerra mon-

diale si trovava in proprietà privata a Vienna (fig. 5)¹⁶. La sua classificazione stilistica nell'opera di Alvaro è resa sicura da un confronto col « S. Cosma » o « S. Damiano » di Volterra. La tavoletta viennese, cronologicamente, dovrebbe precedere immediatamente, proprio per



Fig. 4. - ALVARO DI PIETRO - *Il Bambino Gesù*.
(Firenze, Proprietà privata).

¹⁶ Per l'indicazione di questo frammento ringrazio ancora il Prof. R. Offner.

Misure: m. 0,285 x 0,22. Il medaglione, completato, dovrebbe avere un diametro di m. 0,30 circa. Il dipinto apparteneva alla collezione Nemes e fu venduto all'asta nel 1934 a Berlino come Bicch di Lorenzo (expertise O. SIRÉN, vedi *Gemälde u. Bildwerke aus einer Süddeutschen Privatsammlung*, Rudolph Lepke's Kunst- Auctions-Haus, Berlin, 12. Juni 1934, p. 24, No. 266). Fu acquistato dal Dott. Louis Grötzingher di Berlino, che poco dopo lo regalò alla Sig.ra Klema Felner di Vienna.

le stesse ragioni che abbiamo esposte a proposito del frammento di Stoccolma. Inoltre, la comune origine del Santo di Vienna e dei frammenti di Berna e in proprietà privata a Firenze è provata non solo dalla classificazione stilistica ma anche da un altro elemento, esteriore, è vero, ma certamente non casuale: l'identità delle misure



Fig. 5 - ALVARO DI PIETRO - *Testa d'un santo*.
(già a Vienna, Proprietà privata).

secondo le quali le tavole sono state tagliate in occasione della distruzione del polittico. Certamente la tavoletta di Vienna, che è stata tagliata da ogni lato, si inseriva originariamente in un medaglione, come indica ancora il segmento di cerchio visibile a sinistra in alto.

È molto probabile che questo polittico, che oggi si conserva in tre frammenti, fosse anch'esso eseguito per Volterra; ché S. Cosma e S. Damiano vi godevano di una particolare venerazione, perché

la città aveva concluso un patto con Firenze sotto la protezione di quei due Santi, il 27 settembre 1254 ¹⁷.

Richard Offner, prima della seconda guerra mondiale, ha potuto riconoscere la mano di Alvaro in una tavola di proprietà privata a Königsberg, (fig. 6) ¹⁸, che in origine costituiva certamente lo scomparto sinistro di un polittico. La somiglianza con la « Madonna » di Livorno è così convincente che in questa possiamo riconoscere con sicurezza la tavola centrale di un unico complesso con la tavola di Königsberg. Non solo il tipo del S. Michele è simile a quello della Madonna, ma anche gli ornamenti delle aureole combinano fino nei dettagli. Al tempo stesso la datazione del dipinto di Livorno viene fissata anteriormente al 1423 per mezzo della tavola di Königsberg; ché anch'essa precede immediatamente il polittico di Volterra, come mostrerà un confronto fra le due figure di S. Michele. Come l'artista vi si mantenga simile nei dettagli appare chiaramente per esempio dal modo in cui il Santo tiene la spada.

Non c'è bisogno di confronti stilistici dettagliati per attribuire a Alvaro di Pietro l'« Annunziata » del Museo Ringling di Sarasota (fig. 7), che un tempo coronava gli scomparti laterali di un polittico ¹⁹. Il tema dell'« Annunziata » è trattato dall'artista già nel periodo primitivo e un confronto con la testa dell'angeli della medesima scena nel dipinto già di proprietà privata a Firenze (cfr. n. 6) conferma l'attribuzione. L'accentuata grazia decorativa dei dipinti

¹⁷ Vedi R. MAFFEI, *Storia Volterrana*, a cura di A. CINCI, Volterra, 1886, p. 179.

Per questa stessa ragione si potrebbe affermare che anche le tavole di Altenburg provengono da Volterra.

¹⁸ Desidero ringraziare sentitamente per questa e per le altre indicazioni (cfr. n. 15-16, 23 e p. 102) il Prof. Offner, che ha messo a mia disposizione la fotografia per la pubblicazione (misure sconosciute).

¹⁹ Misure: m. 1,473×0,508 (con cornice); m. 0,787×0,381 (senza cornice).

Le tavole furono attribuite dal Suida (*A Catalogue of Paintings in the John and Mable Ringling Museum of Art*, 1949, p. 11, Nn. 10-11) a Paolo Schiavo, al quale lo studioso assegna anche l'Annunziata di S. Andrea a Brozzi che il SALMI, (*op.cit.*, p. 9, 13 e sgg.) attribuisce ad Alvaro, attribuzione che non possiamo accettare.

Secondo il Suida le tavole dell'« Annunziata » provengono dalle collezioni Emile Gävet, Parigi, ed Oliver H. Belmont, Newport, R. J. Là furono acquistate dalle Gallerie Büvein prima del 1930, probabilmente nel 1927 o '28. All'apertura della galleria nel 1930 le tavole erano già di proprietà del museo. (Cortese comunicazione del Sig. Kenneth Donahue, che ringrazio anche per aver messo a mia disposizione le fotografie).

di Alvaro è sottolineata dagli ornamenti così caratteristici per la loro forma e grandezza che anche qui decorano il tappeto e il cu-



Fig. 6. - ALVARO DI PIETRO - *S. Michele Arcangelo e S. Giovanni Battista.*
(già a Königsberg, Proprietà privata).

scino. Essi corrispondono esattamente al motivo del panneggio dell'angiolino di mezzo a destra nella tavola di S. Croce in Fossabanda. Ciò non ci deve certamente indurre a collocare l'« Annunziata »

in immediata dipendenza cronologica col dipinto pisano. Il morbido e tranquillo andamento del manto della Madonna dell'« Annunziazione » ricorda molto di più la tavola di Cagliari, nella quale il pan-



Fig. 7. - ALVARO DI PIETRO - *Annunciazione*.
(Sarasota/Florida, Ringling Museum).

neggio è rifinito con lo stesso semplice bordino di perle. La tendenza decorativa dei dipinti di Alvaro è sottolineata dal ricco intaglio della cornice che nelle parti superiori, nelle tavole di Sarasota²⁰, mostra chiare reminiscenze della tavola mediana di Volterra.

²⁰ Le cornici sono state ridorate, ma, a parte questo, sono in buono stato, come mi ha confermato il Sig. Kenneth Donahue.

Il tabernacolo del Museo di Braunschweig, del 1434, con l'unica



Fig. 8. - ALVARO DI PIETRO - *Madonna col Bambino*.
(Firenze, Proprietà privata).

rappresentazione scenica dell'artista che ci sia nota, rappresenta lo stile dell'ultimo periodo che di lui conosciamo. La « Madonna » in

una collezione fiorentina (fine del terzo decennio)²¹ (fig. 8) e la « Madonna » già nella collezione del principe Massimo a Roma (principio del quarto decennio) sono antecedenti. Lo sviluppo si manifesta, in conseguenza, nel senso di una evoluzione stilistica gotica. A ciò corrisponde che alla Madonna dalla composizione monumentale succede la « Madonna dell'umiltà », nella quale la Madre e il Bambino, per il tipo acquistano in delicatezza, per l'espressione acquistano in sentimento. Questa evoluzione — e insieme il divario dal periodo primitivo — diviene chiarissima con un confronto del Gesù Bambino già in proprietà privata a Firenze (cfr. n. 6) con la tavola presso il principe Massimo nella quale il Bambino, che ha un atteggiamento simile, è di costituzione spiccatamente gracile. In corrispondenza allo spirito di questo periodo, i pesanti motivi ornamentali vengono sostituiti da leggeri racemi, che si svolgono ritmicamente, come mostra il dipinto della collezione fiorentina (fig. 8).

Una delle opere più belle e più mature di Alvaro è una tavola con la « Madonna » nel museo di Digione (fig. 9)²², che anche l'Offner — indipendentemente dalla nostra attribuzione — ha riconosciuto come opera dell'artista. Il motivo della « Madonna del latte » con i Santi Pietro e Francesco che si volgono verso di lei richiama alla mente il tabernacolo di Braunschweig; ma il gruppo è più racchiuso nella costruzione e ancora più delicato di sentimento. Anche i racemi del fondo, che somigliano molto a quelli del dipinto della collezione fiorentina (fig. 8), sono di un effetto più ricco, più sottile e mosso più ritmicamente, così che vorremmo riconoscere in questa opera l'ultimo dei lavori a noi noti dell'artista.

Alvaro impersona la fine di un'epoca stilistica che è ancora tutta piena della tradizione medioevale. Non c'è da meravigliarsi che proprio le sue opere riflettano molteplici influssi della precedente arte toscana; ché a Pisa, uno dei principali centri dell'attività dell'artista, confluivano le diverse correnti che avevano determinato lo stile di Siena e di Firenze. Anche all'arte contemporanea Alvaro non rimase indifferente. Di essa egli si attenne alle tendenze goticheggianti; dalla

²¹ ZERI, *op. cit.*, tav. 45. Questa tavola particolarmente bella e, a parte uno spacco verticale, eccellentemente conservata, si trovava nel 1955-56 presso l'antiquario Bruscoli, a Firenze.

Per la tavola di Roma citata in seguito cfr. n. 4.

²² Misure: 0,675 x 0,420. Il dipinto pervenne al Museo nel 1916 con la collezione Dard (No. 125). Fotografia: J. E. Bulloz, Parigi, 17619.



Fig. 9. - ALVARO DI PIETRO - *Madonna col Bambino e due santi*.
(Digione, Musée).

tendenza che indicava l'avvenire egli non fu toccato²³. Nonostante questo eclettismo, i dipinti di Alvaro conservano costantemente una nota a lui propria, nella quale forse si rivela l'eredità della sua pro-



Fig. 10. - ALVARO DI PIETRO - *Annunciazione*.
(Perugia, Proprietà privata).

²³ I diversi influssi sono già stati indicati dal Salmi e dal Brandi. Recentemente i loro risultati sono stati ampliati dallo ZERI (cfr. n. 1-3), cosicché non è il caso qui di trattarne ancora. R. OFFNER (comunicazione orale) dà giustamente particolare importanza all'influsso di Turino Vanni. Quanto sia stato decisivo tale influsso risulta chiaro soprattutto da un confronto della Madonna di S. Croce in Fossabanda con la tavola firmata di Turino Vanni al Louvre, e dal frammento di Berna con una tavola raffigurante S. Jacopo minore in proprietà privata a Milano (1957) che Richard Offner attribuisce a Turino Vanni (comunicazione orale).

venienza straniera. Certamente Alvaro non è da annoverare fra i grandi artisti del tempo, ma la sua opera può essere considerata come una delle più interessanti fra le ultime manifestazioni dell'arte medioevale in Toscana ²⁴.

KLARA STEINWEG

²⁴ Mentre questo studio era in corso di stampa sono venuta a conoscenza di due dipinti che vorrei pure attribuire al nostro. Si tratta di due cuspidi con l'« Annunziazione » che sono state nelle Scuole Pie Fiorentine degli Scolopi, Firenze, fino alla fine della seconda guerra mondiale (fig. 10). In seguito esse sono state vendute a un collezionista privato di Perugia. Purtroppo l'« Annunziazione » che non era ben conservata e certamente con qualche ritocco nel viso dell'angelo (cfr. fig. 10; fotografie, Soprintendenza, Firenze, 31159-31160), fu ridipinta nel 1943 (cfr. fot. Soprintendenza, Firenze, 19877-19878). Per la testa della Madonna, specialmente per la parte inferiore, cfr. la Madonna già nella collezione Agostini e quella di Nicosia; per l'ornamento in broccato, la stoffa del trono della tavola di S. Croce in Fossabanda; per il disegno dei capelli dell'Angelo, gli angeli di queste tavole. Si può supporre che l'« Annunziazione » sia stata dipinta nel periodo della Madonna di Nicosia. È interessante notare che le cuspidi vennero a Firenze da Volterra dove erano nel Collegio di S. Michele dei Padri delle Scuole Pie fino al 1935. Misure di ogni tavola: 0,65×0,355 m.

Esprimo il mio più sincero ringraziamento alla Dott. Giulia Brunetti per la traduzione dell'articolo.

Un codice inedito con disegni di Marco di Bartolommeo Rustichi *

La Biblioteca Nazionale di Firenze possiede un codice¹ con interessanti disegni, della prima metà del Quattrocento, che finora non sono stati oggetto di indagini più approfondite. Si tratta di un volgarizzamento della *De Civitate Dei* di S. Agostino, scritto, come risulta dal testo, nel 1433 da un prete Andrea di Lorenzo². Il codice appartiene al fondo Magliabechiano, misura cm. 41 × 28 ed è assai ben conservato. I disegni che lo illustrano sono i seguenti:

- c. 8: Il « Giudizio Universale ».
Mentre la parte inferiore ripete il solito schema dei Beati a sinistra e dei Dannati a destra con nel mezzo San Michele, la parte superiore è piuttosto singolare: al posto della tradizionale *Deesis* — Cristo fra Maria e S. Giovanni — si vede nel centro Dio Padre col mappamondo in mano con la Vergine alla sua destra, mentre sotto di Lui Cristo, nelle sembianze dell'Eterno, si volta inginocchiato verso i Beati (fig. 1).
- c. 33v: « Sant'Agostino in cattedra »; ai suoi piedi seduti e sdraiati otto dottori che lo ascoltano. Sotto la figura del santo le parole: « *Santo agolstino* » (fig. 2).
- c. 315: Quattro riquadri, l'uno sotto l'altro.
1. « Sant'Agostino fanciullo viene condotto dal padre da

* Il testo del presente articolo ha fornito l'argomento di una comunicazione da me fatta all'Istituto germanico di storia dell'arte di Firenze nel novembre del 1957.

¹ Segnato II, I, 112.

² A c. 315 si legge: « *Anni Domini MCCCCXXXIII fu finito questo libro di Sancto Aghustino sommo doctore sanctissimo facto di mano d'un vilissimo servo di Dio per nome chiamato Andrea di Lorenzo prete indegno e sommo peccatore...* ».



Fig. 1. - MARCO DI B. RUSTICHI - *Giudizio universale*.
(Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale).

un maestro di scuola». («*Il padre dagolstino lopone alaschuola chon un savio filosofo*»).

2. «Sant'Agostino in cattedra tiene scuola; otto scolari seduti».



Fig. 2. - MARCO DI B. RUSTICHI - S. Agostino in cattedra.
(Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale).

3. A sinistra: «Santa Monica prega dinanzi ad un altare»; a destra: «Santa Monica in ginocchio davanti ad un vescovo seduto». («Chome Agolstino lese a chartagine filosofia senndo pagano e santa monacha sua madre pre-

gava idio chelo riduciesi all vera fede. — Chome dausanto velschovo le fudello sarebe asaudita ».

4. « Santa Monica in preghiera ». (« Adorava quando Ambrogio (sic!) si parti dalei per (a)ndare a Roma e fugit(o) ») (fig. 3).

c. 315^v: Tre riquadri:

1. « Sant'Agostino s' imbarca a Cartagine; il viaggio del santo ». (« Chome Agollstino si pati di chartagine di barbaria dove è ogi tunisi e entro in mare per andare a roma j abbandono la madre »).

2. A sinistra: « L'arrivo di Sant'Agostino a Roma »; a destra: « Sant'Agostino in cattedra insegna filosofia ad un gruppo di tredici scolari ». (« Chome Agolstino giunse a roma e lese (in) luogo dellto ischola grecha; fecie alsai valenti uomini insegniava retoricha et tute il scienzies liberali »).

3. « Arrivo di Sant'Agostino a Milano »; « Sant'Agostino in cattedra insegna filosofia a cinque discepoli ». (« Agolstino lese in melano filosofia » — « Chome graziosamente Agolstino furicievuto mandato daroma (da) simacho prefizio diroma ») (fig. 4).

c. 316: Tre riquadri:

1. « Sant'Agostino ricevuto da S. Ambrogio »; « Predica di Sant'Ambrogio »; « Sant'Agostino parla ad Alipio, Nebridio e Adeodato ». (« Chome Agolstino ricieuto danbrogio quasi convertito a una predicha sechondo che poi ad Alipio Nebridio suo amicho chondiodato suo figliolo »).

2. A sinistra: « Sant'Agostino, seduto, che ascolta S. Cipriano »; a destra: « S. Agostino discute con un eremita ».

3. « Sant'Agostino vede in sogno un giovane, che gli dice: Togli il libro, legi ». (« Chome Agolstino si partie et va a Santo Sipriano poi infiamato vae ad altri servi didio e poi pianse il sua pelchati onde la nolte una bocie gli dicie togli e legi ») (fig. 5).

c. 316^v: Tre riquadri:

1. A sinistra: « Sant'Agostino e S. Monica »; a destra: « S. Ambrogio che battezza Agostino, Adeodato ed Alipio ».

2. A sinistra: « S. Monica e Sant'Agostino passeggiano accompagnati da un monaco ed una monaca »; a destra:



Fig. 5. - MARCO DI B. RUSTICHI - *Storie di S. Agostino*.
(Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale).

« Sant'Agostino dà la regola a cinque monaci inginocchiati davanti a lui ».

3. A sinistra: « Sant'Agostino in cattedra, davanti a lui seduti sette discepoli »; a destra: « S. Tiberina riceve la benedizione da Sant'Agostino » (fig. 6).

c. 317: Tre riquadri:

1. « La morte di S. Monica ».

2. « La consacrazione episcopale di Sant'Agostino ».

3. « Sant'Agostino, prima di morire, benedice i suoi discepoli » (fig. 7).

c. 317v: Due scene:

1. « La morte di Sant'Agostino ».

2. « Miracoli alla tomba del santo » (fig. 8).

Il grado di esecuzione dei singoli disegni è disuguale. Un breve elenco ne darà un'idea:

c. 8v: Soltanto il disegno è del maestro; i colori sono aggiunti da una mano inesperta e rozza, direi quasi infantile.

c. 33v: I discepoli sono indicati soltanto nei contorni. Il santo in cattedra sembra colorito dalla stessa mano che ha dato le pennellate al disegno della c. 8v.

cc. 315 - 316r: I disegni eseguiti dal nostro maestro sono completi.

c. 316v: Soltanto il « Battesimo » è eseguito del tutto. Nella scena di « S. Agostino che insegna » mancano i colori nelle vesti del santo e di uno dei discepoli. Nel gruppo « S. Monica - S. Agostino », nel gruppo di « S. Agostino con S. Monica e due religiose », nella scena della « Consegna della Regola » e nel gruppo « Tiberio - S. Agostino » soltanto i visi e le mani, i nimbi ed alcuni particolari (libri ecc.) sono dipinti; manca del tutto il colore nelle vesti, nel paesaggio e negli ambienti.

c. 317r: La « Morte di S. Monica » è eseguita del tutto. Soltanto abbozzata è invece la scena della « Consacrazione »: la figura seduta a sinistra è soltanto indicata con alcuni tratti rapidi, altre figure sono soltanto disegnate a matita (appena visibili sulla fotografia). La « Benedizione di S. Agostino » è eseguita quasi completamente; soltanto a destra si osservano alcuni tratti indecifrabili di matita.



Fig. 6. - MARCO DI B. RUSTICHI - *Storie di S. Agostino e S. Monica*.
(Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale).



Fig. 7. - MARCO DI B. RUSTICHI - *Storie di S. Monica e S. Agostino*.
(Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale).



Fig. 8. - MARCO DI B. RUSTICHI - *Storie di S. Agostino*.
(Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale).

c. 317v: Le scene sono soltanto disegnate a penna, con eccezione della figura a destra nel « Miracolo » che è leggermente colorita³.

Lo stile di tutti i disegni è il medesimo, per cui possiamo attribuirli ad una mano sola. L'effetto un po' diverso che fanno le ultime tre pagine deriva in parte dal diverso grado di esecuzione di cui abbiamo già parlato. Inoltre sembra che in esse l'artista abbia adoperato una penna diversa, più appuntita e dura, per cui i contorni riescono più fini ed uniformi, perdendo così qualche cosa della loro immediatezza e duttilità.

Nel loro complesso le scene della « Vita di S. Agostino » danno l'impressione di essere derivate da qualche ciclo preesistente, forse di affreschi. Già il formato e la distribuzione delle scene suggeriscono quest'idea che viene convalidata dalla mancanza di un riferimento diretto al testo. Le didascalie sotto i singoli disegni corrisponderebbero in questo caso forse ai titoli sotto gli affreschi. È inoltre significativo che Benozzo Gozzoli in San Gimignano scelga quasi gli stessi episodi, per cui si può supporre che ambedue i cicli risalgano a una fonte comune, rimasta, purtroppo, finora sconosciuta. A Firenze, per quanto sappiamo, non è mai esistito, sia nella chiesa agostiniana di S. Spirito che altrove, un ciclo agostiniano. Forse ulteriori indagini potrebbero apportare qualche chiarimento su questo punto.

Sono stati fatti diversi tentativi di inquadrare i disegni del nostro codice nello sviluppo dell'arte fiorentina del primo Quattrocento. Non occorre fermarsi sull'attribuzione a Masaccio proposta dal Follini⁴; molto più al vero si avvicina il giudizio di Adolfo Bartoli⁵ — assai sorprendente infatti, se si pensa, quando fu pronunciato —, il quale vi vide una « opera di Maestro Rossello di Jacopo (Franchi) ».

³ All'infuori di queste illustrazioni che occupano intere pagine, il codice contiene ancora i seguenti fregi marginali:

- c. 9 : Testa di vecchio
- c. 13 : Putto su globo;
- c. 19 : Putto con falce e teschio;
- c. 113v: Angelo nel fregio;
- c. 207 : Angelo seduto (« Pensa all'anima »);
- c. 221v: Due angiolini con fregio;
- c. 321v: Angiolino inginocchiato;
- c. 241v: Angiolino seduto.

⁴ Cfr. le annotazioni del Follini su alcuni fogli allegati al codice.

⁵ A. BARTOLI, *I Manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze*, I, 1870, 135.

Questo giudizio fu accolto più tardi dal Mazzantini⁶. Di data più recente è l'opinione di D. Fava⁷, secondo il quale i disegni « *risentono dell'arte dell'Angelico* », un giudizio ripreso più tardi da Licia Ragghianti Collobi⁸, per la quale il disegnatore « *deriva direttamente dalla tradizione trecentesca e gotica fiorentina, ma è già consapevole dell'arte dell'Angelico* ». Il catalogo della Mostra Storica Nazionale della Miniatura a Roma⁹ si limita ad assegnare i disegni ad « *una tendenza tardo-gotica dell'ambiente fiorentino* ».

I critici sono dunque d'accordo, di localizzare il nostro maestro nell'ambiente del « gotico internazionale » che ha i suoi principali rappresentanti fiorentini in Don Lorenzo Monaco e Lorenzo Ghiberti e nel quale è radicata anche l'arte del Beato Angelico. Infatti, non può esserci alcun dubbio in merito al « milieu » in cui l'arte del nostro disegnatore è maturata. Il nostro compito si riduce dunque alla ricerca di qualche legame più preciso con un determinato gruppo di opere entro questa cerchia assai vasta.

Fra i disegni eseguiti nella stessa tecnica ci vengono in mente subito alcuni esempi che somigliano assai ai nostri. E da pensare in prima linea al disegno della « Navicella » di Bayonne, attribuito dal Berenson a Parri Spinelli¹⁰, a due disegni nell'Albright Museum di Buffalo e nel Metropolitan Museum di New York con scene della « Vita degli Eremiti »¹¹, ai quali si può aggiungere un codice dei *Fioretti di S. Francesco* alla Biblioteca Laurenziana di Firenze¹² di uno stile che ricorda vagamente Bicci di Lorenzo. Ma si tratta soltanto di lavori dello stesso ambiente, non di lavori della stessa mano. Esistono però dei disegni che si possono evidentemente attribuire al

⁶ G. MAZZANTINI, *Inventario dei manoscritti della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, 1900, I, 43.

⁷ D. FAVA, *La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Milano, 1939, 30, tav. III.

⁸ L. RAGGHIANI COLLOBI, in « Critica d'Arte », 1955, fasc. 7, p. 46, n. 4.

⁹ Mostra Storica Nazionale della Miniatura. Palazzo di Venezia, Roma, 1953, 229-230, n. 351.

Per la descrizione del codice ed alcune riproduzioni dei disegni vedi inoltre: P. CHERUBELLI, *Le edizioni volgari di S. Agostino*, Firenze, 1940, pp. XVII-XXVI, tavv. 1-4.

¹⁰ B. BERENSON, *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago, 1938, vol. 555, fig. 10.

¹¹ *Italian Drawings exhibited at the Royal Academy*. Burlington House, London, 1930, 4-5, n. 11-112.

¹² Ringrazio la Dott.ssa Sandra Vagaggini che gentilmente mi ha segnalato questo codice.

maestro stesso del nostro codice e cioè i disegni del famoso codice dell'orfice Marco di Bartolommeo Rustichi nel Seminario di Cestello (Firenze) che comprende oltre alla narrazione del suo viaggio in Terra Santa una descrizione delle chiese fiorentine¹³. Essi dimostrano in-



Fig. 9. - MARCO DI B. RUSTICHI - S. Martino.
(Firenze, Seminario Maggiore).

fatti una tale affinità stilistica con quelli della *Città di Dio* da rendere necessaria l'attribuzione di questi alla stessa mano (fig. 9).

¹³ Gran parte dei disegni del codice è oggi riprodotta in: A. SAPORI, *Compagnie e mercanti di Firenze antica*, Firenze, 1955, accompagnata da un commento del Dott. Ugo Procacci.

Quanto alla provenienza del codice forse non è privo di interesse un accenno che ci dà il Moreni nel 1813 (D. MORENI, *Delle tre Cappelle Medicee*, Firenze, 248): « Il Codice fin da tempo assai remoto era presso i Signori Vignali, ai quali, quando che fosse, fu da man rapace imbolato.... Nell'anno decorso per buona sorte fu ricupeato a vil prezzo da chi, non ne conoscendo il pregio, era nel procinto di farne un vile uso, e trovasi attualmente nelle mani del degnissimo Sig. Antonio Dell'Ogna rettore del Seminario Fiorentino ». Si tenga presente che le figg. 9 e 14 riproducono i disegni in formato maggiore degli originali.

Un confronto pur superficiale convince dell'identità dell'artista. La maniera di abbozzare le figure con tratti disinvolti, che però precisano assai bene le forme, e di colorire il disegno con tocchi leggeri a tinte chiare (prevalgono rosa, verde-ulivo, celeste), lasciando ampi spazi in bianco, è in tutti e due i codici la stessa. Ma corrispondenze si trovano anche nei particolari. L'artista infatti si serve di certe formule che si ripetono continuamente. I capelli ricciuti per esempio sono disegnati in un modo da somigliare a grappoli d'uva (« S. Martino », « I discepoli di Cartagine »). Gli occhi vengono indicati con



Figg. 10-11. - MARCO DI B. RUSTICHI - S. Benedetto; S. Stefano.
(Firenze, Seminario Maggiore).

due punte che sembrano teste di spilli. Le mani (« S. Martino », « Il giovane S. Agostino a scuola ») sono spesso indicate con semplici linee parallele, per cui hanno più l'aspetto di una forchetta, tanto più che manca ogni indicazione delle giunture. Il « S. Benedetto in cattedra » (S. Maria degli Angeli) del codice del Seminario è quasi identico al « S. Agostino che insegna a Roma ». Il « S. Stefano » (S. Stefano del popolo) somiglia assai alla « S. Monica in preghiera » (si osservino il profilo e il disegno delle mani). La Vergine seduta della « Annunciazione » (SS. Annunziata) ripete, a rovescio, la figura di S. Monica, seduta di fronte a S. Agostino. Il « S. Silvestro che battezza Costantino » si presta ad un confronto col « S. Ambrogio che riceve S. Agostino », mentre la « Madonna dell'Umiltà » (S. Maria Madre) è senz'altro paragonabile al « S. Agostino addormentato ». Il cavallo di S. Martino infine si ritrova quasi uguale nella scena dell'« Arrivo di S. Agostino a Roma » (si osservi il disegno della criniera). Anche i

modi di indicare in maniera piuttosto sommaria l'architettura e gli ambienti in cui le scene si svolgono corrispondono in ambedue i codici. Si confronti per esempio l'arco dell'« Annunciazione » con i portici della scuola in cui il giovane Agostino viene ricevuto, oppure il trono della Madonna (ibid.) con la cattedra del santo (in diverse scene).

Ma prescindendo da questi rapporti stilistici che — in teoria — si potrebbero sempre confutare, ci sono anche corrispondenze linguistiche nel testo delle didascalie scritte evidentemente dall'autore stesso



Figg. 12-13. - MARCO DI B. RUSTICHI - *S. Filippo Benizzi*; *S. Silvestro*. (Firenze, Seminario Maggiore).

dei disegni che confermano l'avvicinamento dei due codici. Si tratta di un particolare piuttosto raro, cioè dell'abitudine di porre davanti a una «st» una «l» come per esempio nel nome di Agostino che si trova sempre scritto «Agholstino»¹⁴. Questo particolare torna pure nel codice del seminario e, come ho potuto constatare, anche nella portata al catasto del 1427, scritto autografo del nostro in cui parla p. e. ripetutamente della «*nolstra bottega*» e del «*nolstro padre*» (Doc. 1).

Cronologicamente il nostro codice precede quello del seminario. Mentre per quello la data del 1433 indica, almeno approssimativa-

¹⁴ Ringrazio il Dott. Procacci che mi fece osservare questo particolare.

mente, anche l'esecuzione dei disegni, per questo si è potuto stabilire la compilazione nel 1448¹⁵. Stilisticamente però questa distanza di anni non significa un cambiamento rilevante nel carattere grafico dei disegni. Forse la calligrafia degli schizzi del « Viaggio » è più secca, più rigida, meno ondulante di quelli anteriori. Comunque si tratta soltanto di sfumature dello stesso gusto grafico che non subisce nel corso degli anni alterazioni essenziali. Infatti, si può dire, che, confrontati con gli altri disegni fiorentini della stessa epoca a cui ab-



Fig. 14. - MARCO DI B. RUSTICHI - *La Vergine col Bambino*.
(Firenze, Seminario Maggiore).

biamo accennato in precedenza, i due codici si collegano in un unico complesso inscindibile che si stacca nettamente anche dagli esempi più vicini.

La figura artistica del Rustichi riceve certamente, da questa aggiunta alla sua attività, un maggior rilievo, assumendo contorni più precisi e completi. Purtroppo rimane sempre in una certa penombra,

¹⁵ Vedi U. PROCACCI, in: SAPORI, *loc. cit.*, p. CII.

in quanto non conosciamo nessuna sua opera di oreficeria. Soltanto i documenti ci informano di alcuni suoi lavori. Sembra che fosse occupato più volte per la SS. Annunziata: nel 1427 vi lavora una predella e un dossale (Doc. 1), mentre nel 1442 ha da *racchoncicare* quattro calici (Doc. 2). Ma sappiamo anche di incarichi da parte di altre chiese e conventi. Di un certo interesse, per le sue indicazioni particolareggiate, è un documento del 1453 secondo cui egli riceve dal convento di S. Felicità l'incarico di fare « *quattro candelieri di rame dorato con sei smalti l'uno nel piè e con lioncini* » (Doc. 3).

* * *

Meglio siamo informati invece sulla vita privata di Marco di Bartolommeo Rustichi¹⁶. Era nato nel 1392 o 1393, secondo la sua portata al catasto del 1427 in cui dichiara di avere 35 anni (Doc. 1). Almeno in quell'anno lavorava in compagnia con Dino di Monte. Negli anni 1447-1448 intraprese il lungo viaggio in Terrasanta che ci ha descritto nel suo famoso codice. Tornato in patria e trovandosi in condizioni assai agiate si limitò ad esercitare la sua professione soltanto in rari casi, preferendo una vita contemplativa, per « *vedere e leggere* » — come scrisse egli stesso — « *cose utili e oneste che lievinio e fermino l'intelletto* ». Ancora nell'anno del suo ritorno, cioè nel 1448, egli compilò la sua *Dimostrazione dell'andata al Santo Sepolcro*, che fece scrivere da un amanuense e che illustrò con i suoi graziosi disegni. Egli stesso giustifica il vasto spazio che dedica ai monumenti della sua città natale con le seguenti parole: « *Essendo io ritornato nella mia patria e avendo veduto e inteso molte provincie e città le quali sono per l'universo del mondo... mi parve esser tornato nel paradiso* ». Egli morì il 6 ottobre 1457 e fu sepolto nella chiesa di San Lorenzo.

WERNER COHN

¹⁶ Vedi anzitutto il commento di U. PROCACCI in: SAPORI, *loc. cit.*

DOCUMENTI

Doc. I.

Firenze, Archivio di Stato. Catasto del 1427, n. 50, c. 561.

Sustanzie e beni e incharichi di Marcho di Bartolomeo orafo - Gonfalone Lione adoro:

Ho in uso la bottega del arte del orafo lb. seicento trenta s. tre d. otto, cavarete per la rechata di Dino di Monte orafo mio compagno e lui dicie la bottega arete partitamente debitori e creditori e merchantia; il detto Dino abita Gonf. Lione Bianco, popolo sancto Pagolo.

Ed ancora a Mona Domenicha di Bartolomeo mia sirochia in uso la bottega nolstra lb. novanta cinque cavarete per la rechata di Dino mio compagno.

Io Marcho di Bartolomeo - anni 35.

La donna mia a nome Colstanza - anni 18.

La fanciulla mia a nome Giovanna - anni 1, mesi 1.

La sirochia mia figliola di Bartolomeo nolstro padre e vedova e pinzochera di sancto Spirito a nome Mona Domenicha - anni 38.

La zia mia sirocchia charnale di mio padre a nome Mona Mante, la ò tenuta nel leto un anno inferma - anni 67.

Una mia parente a nome Piera di Neri, non ebbe mai marito - anni 28.

O' la donna grossa di tre mesi, a tutti ò dare le spese.

O' a dare a Lotringo d'Andrea di Ser Ugo della Stufa per relsto di pigione una casa m'apigionò pago ne l'anno lb. dieci posta nel Gonfalone Lione adoro primo via, secondo Nerone di Nigi, terzo Loteringo detto.

Starò a Ognissanti in una casa di Fantino di Fantino de' Medici, comincia l'anno a di primo novembre 1427 pagone l'anno lb. dieci primo via, secondo rede di Ser Jachopo di Manuzio, terzo Giuliano di Francischo di Ser Tano gonfalone Lione adoro.

O' a dare alla balia della fanciulla mia a nome mona Maria di Francescho da Castello Fiorentino fl. v lb. - s. -

O' a dare fl. xxv tra più persone di boto fecie mio padre quando venne a morte e promisi glielo in presenza del priore di Santo Lorenzo e di ser Luca che lo confessò e comunicò, ò ne dato fl. 1 come appare per il libro di bottega, ò ne promesso il relsto a fanciulle che sono a maritare e ad altri bisognosi, vi potrò fare chiaro.

O' a dare a Meo di Richardo barbiere cosa avuta da lui. fl. iiij

O' a dare a ser Lucha da Campi cappellano di San Lorenzo per una cassa e un forziere e danari in prelsto quando sirochia mia ebe male. fl. x lb. ij

O' a dare a Meo di Ciecho farinaio per farina. lb. iiij

O' a dare a Giovanni legnaiolo per una predella a pie d'un altare e per una predella sopra all'altare sotto la tavola e per un dossale per porre all'altare di santa Maria de' Servi all'altare della pietà, ane avuto il detto Giovanni grossi otto.

O' a dare al dipintore che me la de' mettere d'oro e d'ariento, a ne cominciato la predella dell'altare, colstami in tutto fl. dieci lb. due o più.

O' a dare a Lorenzo torcitore di seta per panno. lb. 2 s. x

O' a dare a Monna Sandra di Michele per una cioppa romagniola per sirochia mia. fl. 1 lb. ij

<i>O' dare ad Antonio formaio per cocitura, istà a San Lorenzo</i>	lb. ij s.x
<i>O' dare al Comune prelstazioni.</i>	fl. iij lb j
<i>O' a dare a maelstro Jachopo medichò sirochia mia.</i>	fl. i
<i>O' dare a Giovanni del maelstro Piero calzolaio e a Domenico calzolaio in tutto.</i>	lb. iiij
<i>O' dare lb. sei io promisi per Monna Mante mia zia per uno palco tenne nella via della romita.</i>	fl. 1 lb. ij
<i>O' a dare a uno tessitore e più cose ispezzate.</i>	fl. iij lb. ij

Doc. 2.

Firenze, Archivio di Stato. Conventi soppressi, n. 119: SS. Annunziata, vol. 48, c. 44.

1442.

Richordo chome oggi questo dì 18 di settembre noi demmo a Marcho di Bartolomeo orafo quatro chalici a rachonciare. E a dì 2 d'ottobre quatro chalici portogli frate Bartolomeo sagrestano e frate Lucha.

Anne dato a dì due d'ottobre un chalice rachoncio.

Anne dato a dì xviiiij di genaio chalici due raconci uno tutto d'ariento, l'altro solo cholla coppa d'ariento; recho frate Tommaso di Nofri.

Doc. 3.

Firenze, Archivio di Stato. Conventi soppressi, n. 83: S. Felicità, vol. 113, c. 75 v.

1453.

Ricordanza come a dì 3 di settembre 1453 io Francescho di Giovanni da Orvieto sindaco e procuratore del munistero, capitulo e convento di santa Felicità di Firenze allocai uno lavorio a Marcho di Borttholomeo orafo, cioè quattro candelieri di rame dorato, due di queste candelieri debono essere alte uno braccio e terzo e due dita e l'altre due debano essere alte uno braccio e uno ottavo e due dita e debano essere i detti 4 candelieri con sei smalti l'uno nel pie e con lioncini e debano essere di buon lavorio e perfetto a uso di buon maestro e debano essere fatte per insino a dì 15 di luglio 1545 e deba avere el detto Marcho per lo detto lavorio e tutta sua spesa fiorini ottanta d'oro come di tutto appare in una scritta suscritta di mano di Marco orafo.

(I singoli pagamenti iniziano l'11 di settembre e si protraggono fino al 9 di giugno 1455).

La Cappella Barbadori e l'architettura fiorentina del primo Rinascimento ¹

La Cappella Barbadori in S. Felicità è sempre stata considerata un'opera sicura del Brunelleschi (fig. 1, fig. 2). Sebbene si riconosca il carattere leggendario dell'esordio architettonico di Filippo ² nelle Vite del Manetti ³ e del Vasari ⁴, pure l'attribuzione della Cappella Barbadori al Brunelleschi è ritenuta certa ⁵ e sembra trovare conferma documentaria nelle Vite e nella maniera tecnica della muratura della cupola ⁶. Inoltre se gli studiosi concordano sul fatto che si tratti di un'opera giovanile del Maestro discordano tuttavia sulla datazione, come del resto i due primi biografi. Come è noto il Manetti pone la data della costruzione della Cappella fra quella dell'Ospedale degli Innocenti e quella del Palazzo di parte Guelfa ⁷, mentre il Vasari la considera in diretta relazione coi progetti per

¹ Io ringrazio vivamente la Sig.ra Paula Keutner e la dott.ssa Paola Barocchi, per la traduzione del presente articolo.

² PAOLO FONTANA, *Die Cappella Barbadori in S. Felicità in Florenz*, in: « Mitt. des Kunsthist. Inst. in Florenz », III, 1931, pag. 367. Anche R. NICCOLI, *Su alcuni recenti saggi eseguiti alla Brunelleschiana Cappella Barbadori in Santa Felicità*, in: « Atti del I Congresso Naz. di Storia dell'Architettura », 1936, Firenze 1938, pag. 146, dubita indirettamente della certezza della tradizione ritenendo possibile che il Brunelleschi abbia lasciata incompiuta la Cappella.

³ A. MANETTI, *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, ed. Toesca, Roma 1927, pag. 58.

⁴ G. VASARI, *Le Vite...*, ed. Milanesi, 1878, II, pag. 350.

⁵ C. v. FABRICZY, *Filippo Brunelleschi*, Stuttgart 1892, pag. 76 segg.; STEGMANN-GEYMÜLLER, *Arch. der Renaissance in Toscana*, I, 1885-93, pag. 58 segg.; P. FONTANA, *op. cit.*, pag. 367 segg.; R. NICCOLI, *op. cit.*, pag. 139 segg.; H. SIEBENHÜNER in « Zeitschr. f. Kunstgesch. », VIII, 1939, pa. 89; W. u. E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, II, pag. 64 segg.; P. SANPAOLESI, *La Sagristia Vecchia di San Lorenzo*, Pisa 1948, pag. 14 e 18; G. C. ARGAN, *Brunelleschi*, 1955, pag. 86; H. SAALMAN, *Further Notes on the Cappella Barbadori in S. Felicità*, in « Burlington Mag. », 1958, p. 270 sgg.

⁶ H. SIEBENHÜNER, *op. cit.*, pag. 89.

⁷ Vedi nota n. 3.

la cupola del Duomo, cioè la colloca fra le prime opere del Brunelleschi⁸. Così l'opinione degli studiosi moderni è diversa: c'è chi

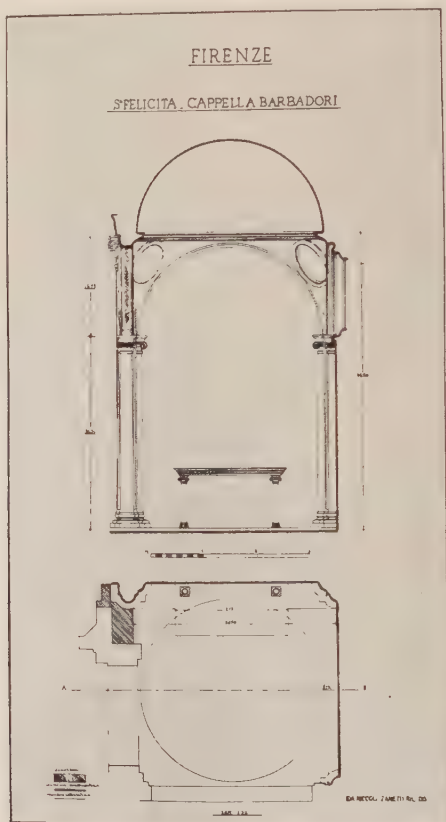


Fig. I. - FIRENZE - S. Felicità, pianta e sezione.

la crede eseguita nel 1417-18⁹ o nel 1422¹⁰, o chi, vedendo un più stretto nesso formale fra essa e l'affresco della «Trinità» di Ma-

⁸ Vedi nota n. 4.

⁹ FABRICZY, *op. cit.*, pag. 76: opera giovanile; FONTANA, *op. cit.*, pag. 367: opera giovanile; SANPAOLESI, *op. cit.*, pag. 14, 18; PAATZ, *op. cit.*, II, pag. 64; verso il 1420.

¹⁰ SAALMAN, *op. cit.*, pag. 273.

saccio, la colloca nel 1425¹¹. Nonostante queste incertezze di datazione restò sempre indiscutibile che l'opera appartenesse a quella serie di grandi creazioni architettoniche del secondo e terzo decennio del Quattrocento come la Cupola del Duomo, l'Ospedale degli Innocenti, la Sagrestia Vecchia e la chiesa di San Lorenzo, il Tabernacolo della Mercanzia di Donatello, l'affresco della «Trinità» di

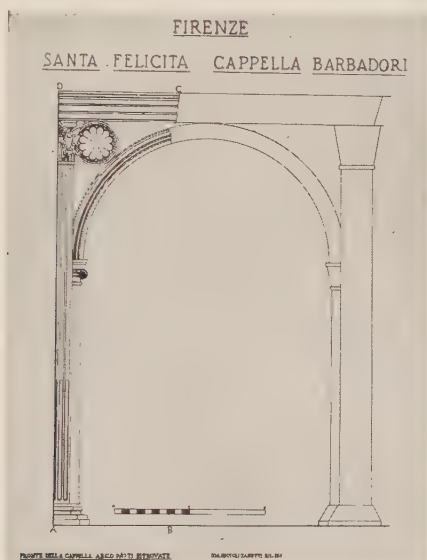


Fig. 2. - FIRENZE - S. Felicita, fronte della cappella Barbadori.

Masaccio ed in fine il Palazzo di Parte Guelfa. Aderendo a questa opinione la Cappella Barbadori dovrebbe aver avuto un'influenza decisiva sulla Cappella del Golgota, dipinta da Masaccio in S. Maria Novella¹² ed essa sarebbe della stessa altissima qualità artistica che è propria di tutte le opere suddette. Non possiamo condividere questa opinione e cercheremo di provare la ragione dei nostri dubbi

¹¹ NICCOLI, *op. cit.*, pag. 143; SIEBENHÜNER, *op. cit.*, pag. 89; ARGAN, *op. cit.*, pag. 86.

¹² Per l'iconografia dell'affresco vedi U. SCHLEGEL, Conferenza del Kunsthinst. Institut in Florenz, 12-XI-1957.

sull'attribuzione della Cappella Barbadori al Brunelleschi, sulla sua priorità in confronto all'affresco di Masaccio e sulla supposta data di esecuzione.

Per poter discutere l'esistenza d'una idea creativa originale e degna del Brunelleschi confronteremo dapprima l'architettura della Cappella Barbadori con quella straordinariamente simile dell'affresco della « Trinità » in S. Maria Novella che deve essere considerata vera architettura in tutte le sue parti, tanto nella costruzione generale quanto nei particolari¹³ e che — come da poco sappiamo — fu eseguita nel 1425¹⁴ (fig. 3). Un'analisi delle numerose analogie formali ci darà anche una risposta alla questione della priorità.

La Cappella Barbadori e la Cappella di Masaccio sono simili prima di tutto nell'articolazione della facciata esteriore: un grande ordine di pilastri corinzi che inquadrano un'arcata di colonne ioniche con formelle a rosette nei cunei. La pianta quadrata¹⁵, comune a tutte e due le opere, mostra anche quasi uno stesso spaccato: un tabernacolo con pilastri d'angolo e colonne addossate. Mentre però queste colonne nel dipinto di Masaccio sono tonde, nella Cappella Barbadori mezze colonne sono addossate ai pilastri d'angolo e su di loro posano le arcate sormontate da pennacchi. Sopra questi gira una cornice sulla quale si imposta la cupola emisferica. Come nella Cappella di Masaccio così anche nell'Ospedale degli Innocenti (fig. 4) e nel Tabernacolo della Mercanzia in Orsanmichele (fig. 5) i pilastri angolari e le colonne addossate costituiscono due elementi separati con due fini ben diversi: il pilastro porta l'inquadratura della facciata, mentre la colonna appartiene solamente all'architettura interna. In Masaccio, nell'opera più tarda delle suddette, il rapporto fra pilastri e colonne è già più stretto; ora scompare una voluta del pilastro, ora un angolo dell'abaco nella massa dei pilastri, che è

¹³ Perfino l'uso della trave mediana della volta a botte, invece d'una fila di cassette, tante volte biasimato dagli studiosi, non ha niente a che fare con l'arbitrio d'una cosiddetta « maniera da pittore » come lo dimostrano i suoi successori nell'architettura e nella scultura (vedi la porta principale dell'Alberti in S. Maria Novella ed il Tabernacolo di Desiderio da Settignano in S. Lorenzo con i suoi numerosi tabernacoli-successori).

¹⁴ UGO PROCACCI, Conferenza del Kunsthinst. in Florenz, 12-XI-1957.

¹⁵ La pianta dell'affresco della « Trinità » in G. KERN, in « Jahrb. d. pr. Kstslg. », vol. 34, Berlin 1913, pag. 44.



Fig. 3 · MASACCIO - *La Trinità*.
(Firenze, S. Maria Novella)

il sostegno d'angolo della pianta e dello spaccato, cioè per il vano come per la facciata (fig. 3). Questo rapporto fra pilastro angolare ed architettura incorniciata è ancora più stretto nella Cappella Barbadori. Qui pilastri e colonne hanno una tale unità che oltre ad essere i portanti della forma spaziale all'interno e dell'inquadratura architettonica, diventano, insieme ai pennacchi, i sostegni della



Fig. 4. - F. BRUNELLESCHI - *Loggiato degli Innocenti*.
(Firenze).

cupola emisferica (fig. 1). Nonostante la loro derivazione dal polistilo gotico, in questa forma strutturale della Cappella Barbadori è da vedersi un progresso nello sviluppo dell'architettura rinascimentale poiché essa tende — come è da dedurre chiaramente dallo sviluppo cronologico degli interni di chiese del Brunelleschi — da una semplice sovrapposizione di elementi spaziali ad un intrecciarsi di essi. L'origine delle differenze strutturali nella Cappella Barbadori, starà nella richiesta del committente che desiderava la cupola; per l'affresco invece la variazione del supposto modello sarebbe da



Fig. 5. - DONATELLO - *Tabernacolo della Mercanzia*.
(Firenze, Orsanmichele).

fondare sull'iconografia ¹⁶. Che all'affresco tuttavia spetti la priorità artistica e cronologica lo mostra il confronto dei particolari.

A questo confronto si offrono dapprima dall'esterno della Cap-



Fig. 6. - FIRENZE - *S. Felicità, cappella Barbadori* (partic.).

PELLA Barbadori, il capitello corinzio scoperto nel 1936, un tondo di pennacchio e l'architrave ed una parte dell'arcata ¹⁷. L'affinità formale tra i due capitelli è così stretta che ogni dubbio sulla loro dipendenza può essere escluso. Per quanto riguarda i capitelli del-

¹⁶ Vedi nota n. 11

¹⁷ NICCOLI, *op. cit.*, pag. 143.

l'Ospedale degli Innocenti¹⁸ (fig. 7) e quelli del Tabernacolo della Mercanzia¹⁹ (fig. 8) sorprende che i capitelli di Masaccio²⁰ e quelli della Cappella Barbadori mostrino foglie d'acanto a stelo lungo



Fig. 7. - F. BRUNELLESCHI - *Loggiato degli Innocenti* (partic.).
(Firenze).

invece che a stelo corto, insolite nel terzo decennio del Quattrocento²¹. Inoltre il taglio dell'acanto Barbadori appare molto più

¹⁸ Per la storia della costruzione vedi PAATZ, *op. cit.*, II, pag. 443 segg.

¹⁹ H. W. JANSON, *The Sculpture of Donatello*, Princeton, 1957, II, pag. 45 segg.

²⁰ Solo il capitello a destra è originale.

²¹ Eccetto i capitelli del tabernacolo di S. Matteo del Ghiberti; qui sono invece di tipo diverso.

piatto e meno vivace di quello nei capitelli di Masaccio e dell'Ospedale. Lo stato di conservazione non permette qui tuttavia una giusta valutazione. Pure la manchevole decisione nella con-



Fig. 8. - DONATELLO - *Tabernacolo della Mercanzia* (partic.).
(Firenze, Orsanmichele).

clusione dell'abaco che qui contrasta con tutti i capitelli dell'epoca, mostra soltanto un debole profilo rettangolare e sottolinea l'impressione d'una esecuzione piuttosto arida. Invece spiccano sorprendentemente negli abachi i sepali gonfi, un po' pastosi, spalancati degli elici che troviamo in modo simile soltanto nei capitelli della Vecchia Sagrestia, i quali tuttavia non possono essere stati scolpiti

anteriormente al 1425²² (fig. 9). Anche lì troviamo il fiore come appoggiato sugli elici. L'abaco di Masaccio, visto dal basso, mostra questo fiore liberamente eretto e si unisce per questo alle forme corrispondenti nei capitelli dell'Ospedale e del Tabernacolo della

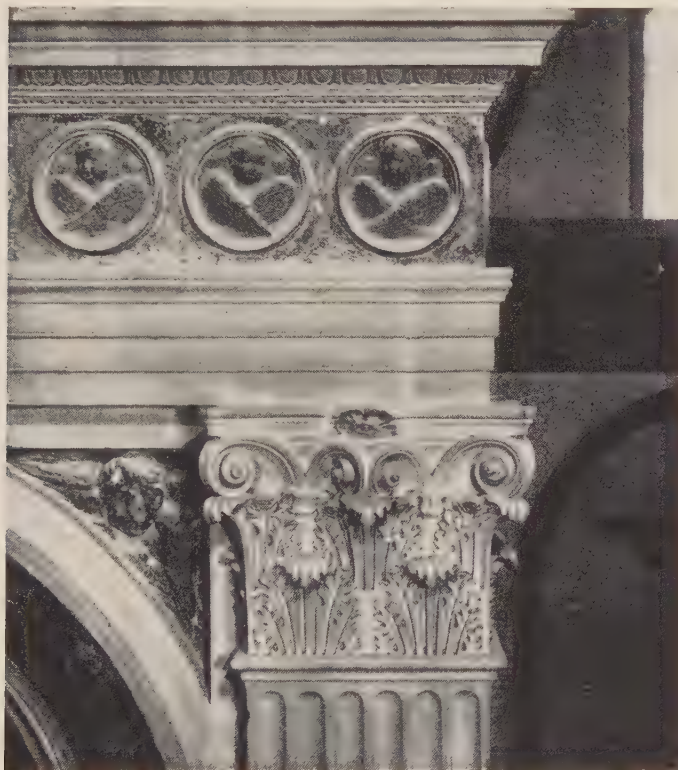


Fig. 9. - F. BRUNELLESCHI - *Sagrestia Vecchia* (partic.).
(Firenze, San Lorenzo).

Mercanzia. Questo fiore della Cappella Barbadori, invece, rappresenta un esempio parallelo alla Vecchia Sagrestia. Questa deviazione dallo stile di Masaccio ci sembra una forma posteriore ed arguiamo

²² Il SAALMAN, *op. cit.*, p. 273, cita la data 1423 che in confronto con altre storie di costruzioni ritengo troppo presto. Per i dati della costruzione vedi PAATZ, *op. cit.*, pag. 465 segg.

da ciò un'esecuzione più tarda della Cappella Barbadori. Nei tondi poi, nonostante l'apparente uguaglianza, le differenze sono ancora maggiori. Per Masaccio la cornice e la rosetta del tondo compongono un'unità inseparabile dove i profili della cornice tonda sembrano spingersi nello spazio fra gli orli arcuati della rosetta. Nel tondo della Cappella Barbadori invece la cornice e la rosetta sono due elementi del tutto diversi che si completano reciprocamente senza unirsi. Dalla maniera di delineare la cornice, che per Masaccio non si esaurisce in un semplice cerchio di nastri in ordine simmetrico i quali, messi insieme, formano un rullo profilato, noi potremo ricavare un'ulteriore differenza tra le due opere. Nella Cappella Barbadori questa cornice del tondo è un nastro rettangolare — e non un rullo, come del resto anche nei tondi dell'Ospedale e ancora in quelli del fregio dei cherubini nella Sagrestia Vecchia — e viene accompagnato ai due lati, da due nastri scanalati. Nell'affresco, in questa cornice si susseguono, dal contorno verso l'interno, un forte nastro rettangolare, una gola profonda ed un cerchio piatto. Questa forma masacesca trova riscontro nelle inquadrature di finestre e nicchie nelle opere del Brunelleschi di quasi tutti i periodi della sua attività, mentre il profilo del tondo Barbadori con il suo nastro rettangolare al centro è da paragonare alle cornici degli oculi nella Sagrestia Vecchia, eseguiti verso il 1427 (fig. 10). Anche questa parte architettonica ci sembra eseguita più tardi dell'affresco di Masaccio.

Anche l'architrave mostra segni d'un grado diverso di sviluppo. Mentre in Masaccio le fasce stanno una accanto all'altra, senza articolazioni intermedie, nella Cappella Barbadori troviamo fra le singole fasce dei tondini separanti. Per la prima volta il Brunelleschi si serve di questi tondini nel Palazzo di Parte Guelfa²³ (fig. 11) e nella Sagrestia Vecchia, dunque non prima del 1425. Non sono usati ancora per l'Ospedale degli Innocenti, la cui forma dell'architrave, Masaccio ha copiato nel suo affresco. Tondini (ornamentati) troviamo invece in Donatello, appunto nel Tabernacolo della Mercanzia (1423)²⁴. Sarebbe piuttosto strano che l'architettura di Masaccio che molto deve, nella composizione, a Brunelleschi e a Donatello, avesse trascurato nell'opera presa a modello proprio quei

²³ Documenti per la storia della costruzione in C. v. FABRICZY, *Brunelleschiana*, in: « Jahrb. d. pr. Kunstslg. », vol. 28, 1907, Beiheft, pag. 58 segg.

²⁴ Vedi nota n. 19.

particolari che più tardi sarebbero divenuti d'uso comune, per tornare a motivi più antichi. Un'altra deviazione è il termine dell'ar-

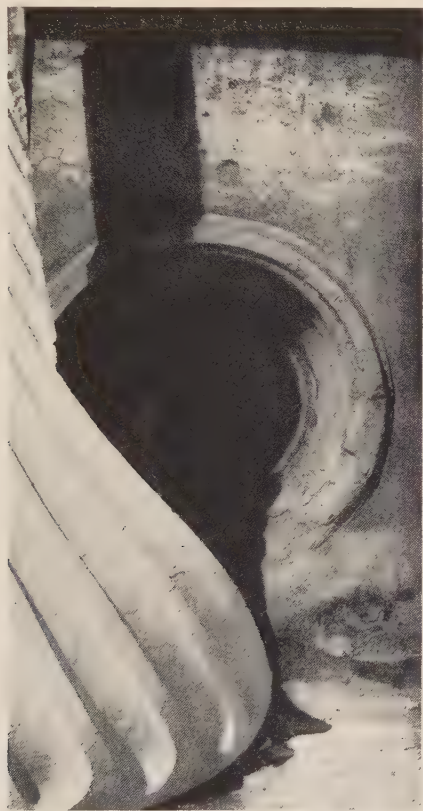


Fig. 10. - F. BRUNELLESCHI - *Sagrestia vecchia* (partic.).
(Firenze, San Lorenzo).

chitrave. Sotto la gola si ripete ancora una volta il tondino, particolare che — pur trovandosi già nel Battistero — non abbiamo in Brunelleschi, bensì in Donatello, dopo il 1425, nella tomba del Papa Giovanni XXIII nel Battistero²⁵ e nel Tabernacolo di S. Pietro a Roma²⁶. Qui si tratta di un arricchimento del dettaglio che ben

²⁵ JANSON, *op. cit.*, II, 59 segg.; I, pl. 85.

²⁶ JANSON, *op. cit.*, II, pag. 95 segg.; I, pl. 136.

si accorda alla maniera di Donatello, di servirsi liberamente degli elementi architettonici, ma non si intona alla serrata costruzione ar-

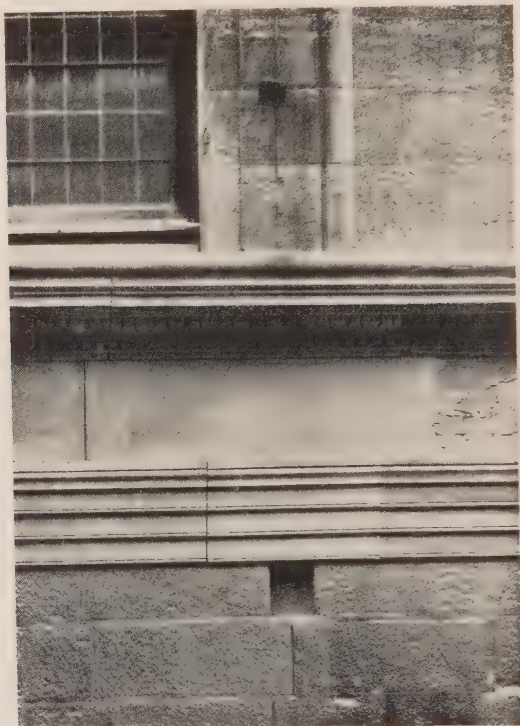


Fig. 11. - F. BRUNELLESCHI - *Palazzo di Parte Guelfa* (partic.).
(Firenze).

chitettonica del Brunelleschi. Prova ulteriore che il Brunelleschi non può essere l'architetto della Cappella Barbadori²⁷. Di nuovo bisogna dare la precedenza cronologica all'affresco. Quest'arricchimento del dettaglio visto in rapporto con l'architettura monumen-

²⁷ R. KRAUTHIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956, pag. 263: « ... But while Brunelleschi constantly searched for classical standards and principles, Donatello increasingly employed a vocabulary culled from ancient prototypes, but placed it within the framework of a free and fundamentally anticlassical style ... ».

tale, e non con quella decorativa di Donatello, ci appare non necessario e quindi poco convincente: il paragone con i monumenti del primo Rinascimento rivela la sua superflua minuziosità. Ma la minuziosità e la ricchezza dei dettagli dimostrano uno stato tardo di evoluzione. Lo stesso vale anche per l'arcata. Come l'architrave, così anche l'arcata dell'affresco si attiene nella forma a quella dell'Ospedale e a quella delle finestre brunelleschiane del Palazzo di Parte Guelfa, mentre nella Cappella Barbadori i tondini separano anche le fasce dell'arcata ed un tondino finale corre lungo la gola. Ma i tondini separanti le fasce delle arcate li troviamo in Brunelleschi, per la prima volta, nelle arcate della Sagrestia Vecchia; ma anche qui manca quello finale sotto la gola²⁸. Questo confronto ci servirà come accenno a differenze essenziali di qualità; a quanto efficacemente vigorose e sicure siano le proporzioni nell'affresco di Masaccio (si osservino solo le proporzioni dell'arcata che Masaccio ha arricchito di una fascia, formella e architrave) e quanto invece manchino di armonia nella Cappella Barbadori. La misera larghezza del profilo dell'arcata che ha l'altezza di due fasce dell'architrave, appare particolarmente povera se si pensa che fa parte dell'architettura esterna ed è quindi fattore determinante dell'aspetto della facciata.

Altrettanto misero ci si presenta all'interno lo stretto capitello ionico dell'ordine a mezze colonne con la sua lastra poco sporgente (fig. 12). Non ci sembra qui possibile vedere i segni d'una forma meno matura. Basta solo osservare i più significativi capitelli ionici del terzo decennio di questo secolo, nel loro rapporto fra fusto e capitello, come per es., nelle colonne del Tabernacolo della Mercanzia²⁹ o della Sagrestia Vecchia³⁰ (fig. 13) (che siano di Donatello non ha importanza), per riconoscere pienamente lo scarso valore artistico dei capitelli nella Cappella Barbadori. Un confronto con l'affresco di Masaccio rende chiara la differenza di qualità ma soprattutto quella dello stile. I capitelli di Masaccio derivano probabilmente da un tipo creato dal Brunelleschi nel secondo cortile

²⁸ L'interno profilo dell'arcata della Cappella assomiglia a quelli delle arcate nella cappella d'altare della Sagrestia Vecchia.

²⁹ Aderisco all'opinione di HANS KAUFFMANN, *Donatello*, ediz. II, Berlin 1936, pag. 97 segg. e di R. KRAUTHEIMER, *op. cit.*, pag. 263, che la costruzione del Tabernacolo sia opera propria di Donatello in contrasto all'opinione del JANSON, *op. cit.*, II, pag. 54 segg. e alle ipotesi menzionate.

³⁰ Vedi nota n. 30.

dell'Ospedale: in essi la voluta ha la stessa altezza dell'echino e l'anello superiore sotto l'echino resta sempre visibile — un plinto separa la voluta dalla lastra — ad eccezione dei piccoli capitelli della balaustra. Questo tipo di capitello dimostra inoltre che i capitelli dell'affresco non devono le loro larghe sporgenze esclusivamente alla composizione del quadro. D'altra parte la loro costruzione generale è talmente identica, sia nell'affresco che nella Cappella Barbadori, da potersi, anche qui, ritenere certa una diretta



Fig. 12. - FIRENZE - *S. Felicità, cappella Barbadori* (partic.).

influenza specialmente se si paragonano i due tipi di capitello, con quelle volute nascenti da una linea retta, a quelli, originati da una linea curva, di Donatello nel Tabernacolo della Mercanzia. Deve dunque dipendere dalla forma di capitello della Cappella Barbadori questo di Masaccio, così vigoroso e bello nel suo sottile concetto formale, molto simile del resto a quello dei tondi? Si osservi nei capitelli di Masaccio la forte sporgenza dei rulli che circondano la colonna sotto l'echino. Quello superiore sul quale posa l'echino è più forte. Nei capitelli della Cappella Barbadori quest'anello superiore quasi scompare nella voluta strettamente aderente. Mentre in Masaccio la voluta, uscendo da un'orizzontale tesa, si avvolge liberamente su quell'anello davanti all'echino, nella Cappella Barbadori aderisce all'abaco frenando così il libero sviluppo di echino

e anello. Il suo aspetto frontale è addirittura misero e fa pensare ad un disco solcato, che per i suoi troppi giri viene sminuito nella



Fig. 13. - DONATELLO - *Sagrestia Vecchia, portale.*
(Firenze, San Lorenzo).

sua dinamica, tanto da sembrare un lavoro da principiante. Anche in questo non vorremmo riconoscere un fenomeno tipico di uno stile

giovanile (che potrebbe esserci forse suggerito da un confronto con i capitelli del Tabernacolo della Mercanzia), ma troviamo in tutto ciò, oltre ad una certa stilizzazione, indirizzata verso il futuro, soprattutto una mancanza di qualità. Vorremmo di conseguenza affermare che un importante fenomeno caratteristico di entrambi i tipi di capitello, cioè la mancanza delle foglie angolari fra echino e voluta, deriva dal modello architettonico di Masaccio che, in questo dettaglio come nella forma generale del capitello, ha seguito il tipo brunelleschiano, mentre l'architetto della Cappella Barbadori, conservando solo la caratteristica esteriore, segue nella formabase del capitello la variazione stilistica tipica per la fine del terzo decennio. Anche qui è difficile credere che Masaccio abbia dovuto tornare ad un tipo di capitello più remoto esistendone già uno nuovo, soprattutto perché qui — come vedremo in seguito nei capitelli dei portali della Sagrestia Vecchia — il cambiamento di forme comporta un concetto completamente diverso del compito e dell'espressione del capitello ionico. Il tipo di capitello di Masaccio nella chiara distinzione di tutte le sue parti, nonostante il vigoroso dettaglio, non fa sentire affatto il peso che deve sorreggere, dimostrando così la sua dipendenza stilistica dall'Ospedale. Con i capitelli dei portali di Donatello poi (verso il 1428)³¹, si annuncia un cambiamento: l'abaco posa direttamente senza lastra intermedia sulla voluta che preme pesantemente sull'echino, sì da dare l'impressione d'un restringimento di quest'ultimo. Per poter mantenere questa sua impressione d'altezza, il rullo superiore della gola deve essere eliminato e le volute si spingono nel collo del capitello. Questo stretto nesso dei particolari che dà un'importanza maggiore alla curvatura della gola (sì che ancora una volta, in contrasto al peso della trabeazione, esprime l'elemento ascendente della colonna) è caratteristica di tutti i capitelli del quarto e quinto decennio (anche se rappresentano ancora il tipo più remoto, come nei capitelli del secondo cortile dell'Ospedale). Che l'architetto della

³¹ Che i portali — in contrasto all'opinione del JANSON, *op. cit.*, II, pag. 138 segg. — siano opera di Donatello e appartengano soprattutto all'ultimo periodo della costruzione della Sagrestia Vecchia lo suppongono anche — in contrasto al JANSON, *op. cit.*, II, pag. 134 segg. — il P. SANPAOLESI, *op. cit.*, pag. 7, 19, 25 e la M. LISNER (pubblicazione in corso sul « Münchener Jahrb. »). Oltre le ragioni date dalla LISNER non mi pare possibile di datare ad un periodo più tardo i validi capitelli con le volute a profilo rettilineo e di aspetto laterale ancora molto teso come l'alto abaco.

Cappella Barbadori abbia studiato attentamente la nuova costruzione dei capitelli dei portali nella Sagrestia Vecchia è facilmente dimostrabile per confronto. Ma poiché egli — secondo la nostra opinione — era legato al modello di Masaccio, il cui capitello mostra due anelli limitanti la gola, ottenne un'altezza minore e dovè di conseguenza impoverire l'echino.

Con ciò sarebbero esaurite tutte le possibilità di paragone fra la Cappella dipinta da Masaccio e quella costruita in S. Felicità. Questi confronti rivelano essenziali differenze tra la Cappella Barbadori — tanto nella struttura quanto nei particolari — e il gruppo delle prime costruzioni rinascimentali, come l'Ospedale degli Innocenti, il Tabernacolo della Mercanzia e la Cappella del Golgota di Masaccio. La Cappella Barbadori appare invece affine a forme architettoniche della fine del terzo decennio. Questa constatazione insieme alla palese mancanza di qualità artistica ci tolgono la convinzione della priorità della Cappella Barbadori sull'affresco di Masaccio.

Altri dettagli della Cappella Barbadori sembrano provare chiaramente che essa non possa appartenere alle prime costruzioni rinascimentali o addirittura a quelle prime architetture del Brunelleschi; cioè i culmini dei pilastri che incidono come lance nelle curve dei pennacchi (fig. 14). Essi provano meglio di ogni altro argomento l'incertezza dell'architetto che solo teoricamente conosceva la cupola a pennacchi su pilastri ma non disponeva di un modello per la sua opera³². L'affresco di Masaccio, data la forma diversa della volta, non poteva offrirglielo. L'architetto della Cappella Barbadori lascia allora sopravvivere gli angoli dei pilastri finché non scompaiono da sé nei pennacchi, invece di eliminarli. E di ciò si vuol rendere responsabile un Brunelleschi, nella cui opera ogni parte architettonica ha una funzione determinata? Anche in considerazione della immensa opera tecnica con la quale cominciò la sua attività di architetto, non si può accettare questa attribuzione. Avendo poi conoscenza del severo controllo esercitato da lui durante gli anni della costruzione della cupola del Duomo e conside-

³² Anche il NICCOLI, *op. cit.*, pag. 143, ammette che la soluzione dei pilastri angolari sia veramente completa solo nella pianta. Contro la tesi del NICCOLI (*op. cit.*, pag. 145 segg.) che la cupola a pennacchi sia dovuta ad una ricostruzione da parte dei Capponi si sono opposti già il SIEBENHÜNER, *op. cit.*, pag. 89, ed il SAALMAN, *op. cit.*, p. 270.

rando le numerose mancanze della Cappella Barbadori non si può neanche crederlo soprintendente ai lavori di quella³³.

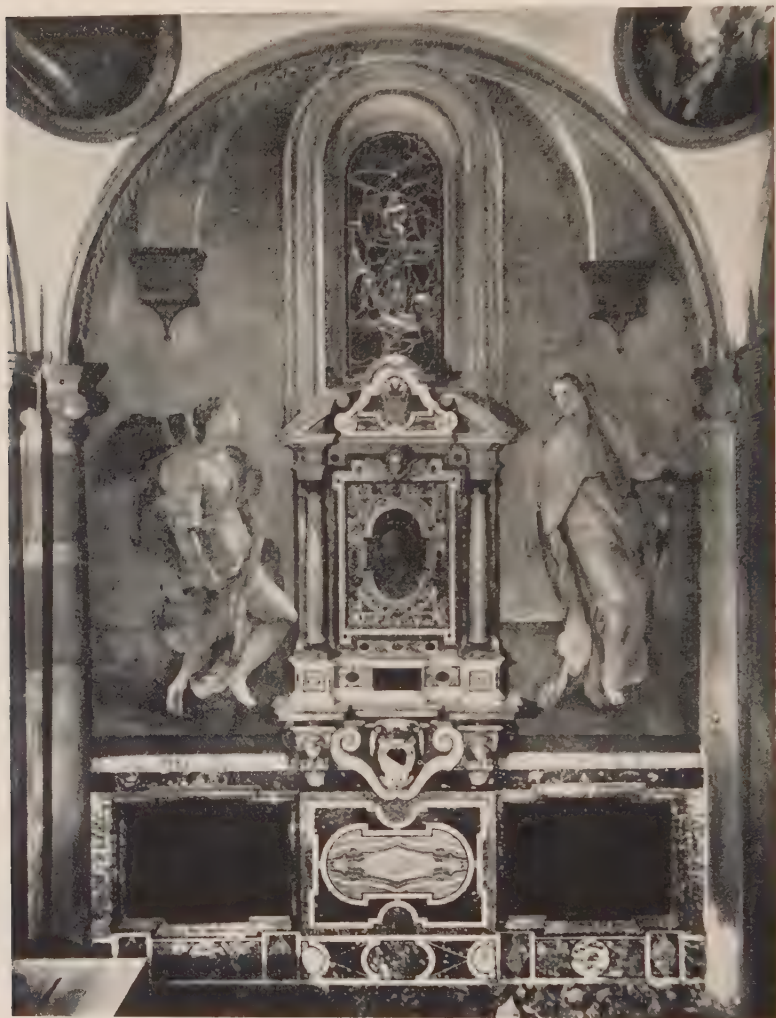


Fig. 14. - FIRENZE - *S. Felicità*, interno della cappella Barbadori.

³³ Già il FONTANA, *op. cit.*, pag. 371 mette in discussione se la costruzione a pennacchi « sia stata nell'intenzione di Brunelleschi o se la si debba invece ad un arbitrio dell'ispettore dei lavori ». Ciò non ritengo possibile ed incom-

In contrasto alle usanze del Brunelleschi è pure la semplice striscia ornamentale dell'intradosso delle arcate, con quel motivo a treccia unica invece di una treccia doppia, che si trova ugualmente ai quattro lati. Nelle arcate dell'altare e della finestra, poi, resta di quella striscia perfino solo una mezza treccia lavorata molto sommariamente. Riteniamo di poter affermare che il Brunelleschi qui si sarebbe servito d'un intradosso senza decorazione.

Crediamo dunque di aver messo sufficientemente in dubbio tanto la data dell'esecuzione della Cappella Barbadori — prima del 1425 — quanto la paternità del Brunelleschi. Dal confronto delle forme abbiamo ricavato anche una spiegazione particolareggiata dei fattori essenziali propri delle due architetture; oltre la differenza della qualità queste forme parlano chiaramente anche della derivazione artistica e della capacità creativa dei due maestri. La composizione dell'affresco viene già determinata dal libero uso degli elementi creati dai grandi architetti rinascimentali. Masaccio, più giovane quasi d'una generazione, segue prima di tutto le forme brunelleschiane ma le varia per l'uso di ordinamenti diversi con i quali accentua l'interno e l'esterno, l'arcata racchiusa e l'inquadratura architettonica, corrispondendo così al concetto di Donatello nel Tabernacolo della Mercanzia e nella Sagrestia Vecchia³⁴. Il risultato è la creazione d'un nuovo e originale tipo di cappella³⁵.

patibile con le date di esecuzione proposte dagli studiosi. Il SAALMAN, *op. cit.*, p. 270 sgg., cerca di paragonare i culmini scomparenti dei pilastri con altre irregolarità architettoniche del Brunelleschi come per es. i pilastri « scomparenti » fra le colonne esteriori e l'ordine di pilastri limitante la loggia dell'Ospedale, od i pilastri che salgono sopra le arcate dell'ordine inferiore negli angoli del transetto di San Lorenzo. Questi confronti però non ci convincono. Secondo il nostro parere questi esempi costituiscono degli elementi caratteristici nel sistema « decorativo » del Brunelleschi al quale non appartengono tuttavia i culmini dei pilastri nella Cappella Barbadori.

³⁴ Anche il nastro a diamanti nell'intradosso dell'arcata feriva dai Tabernacoli della Mercanzia e da quello degli Armaiuoli di Donatello; ma anche il concetto libero di servirsi degli elementi architettonici è del tutto donatellesco: l'allargamento del profilo dell'arcata di una fascia e la maniera come è disposta la volta a botte con la sua trave nel vertice nella composizione del quadro; vedi nota n. 13. Si confronti pure le caratteristiche dell'architettura di Masaccio che dà il KRAUSHEIMER, *op. cit.*, pag. 263.

³⁵ Come invenzione architettonica originale, che si basa sulle stesse premesse artistiche, brunelleschiana-donatelliana è da ritenersi anche l'architettura del trono della Madonna del politico di Pisa (London, Nat. Gall.). Nell'arditezza anticanonica dell'insieme della parete, dei sostegni e della decorazione, nella forma e nella proporzione, Masaccio non è inferiore a Donatello

Anche la costruzione della Cappella Barbadori segue prima di tutto il Brunelleschi; l'influenza di Donatello che abbiamo trovato anche qui, non conduce ad un nuovo tipo di architettura e ad una forma spaziale chiusa, ma si limita ai particolari. L'interno della Cappella corrisponde quasi ad una campata d'una navata laterale all'incrocio delle due navate d'una basilica del Brunelleschi ed è più affine ad una loggia che ad un interno chiuso. Sembrano proprio i particolari derivati da Donatello — oltre la mancanza di coerenza e la cattiva esecuzione — a darci una prova sicura che la Cappella Barbadori non è un « modello » del Brunelleschi ma una variazione, una copia da un prototipo. Il problema della data di esecuzione di questa « copia » e quello del suo architetto restano da risolvere.

Il confronto con i modelli del Brunelleschi ci rivela in primo luogo un'incoerenza e un'incertezza di linguaggio che fanno piuttosto pensare ad un architetto principiante o ad un artista mediocre. Solo l'inesperienza dell'architetto potrebbe spiegare la già osservata mancanza di proporzione nella facciata esteriore. La stessa mancanza di equilibrio nelle forme decorative la troviamo anche nell'interno (fig. 15). Si paragonino solo il profilo più fine del cerchio che porta la cupola con i profili dei tondi nei pennacchi, e questi con quelli delle arcate che sostengono la volta. I profili delle finestre non sono certo eseguiti nel primo Quattrocento³⁶; lo fu l'altare, ma forse qualche anno più tardi³⁷. Proprio questo altare però, con

e nello stesso tempo è più vicino a questi che al Brunelleschi. La caratterizzazione che il KRAUTHEIMER dà dell'architettura dell'affresco di Masaccio qui ci pare ancora più giusta: « *The result is an emphasis on massiveness, depth and contrasts of light and shade* » (*op. cit.*, pag. 263).

³⁶ Un'osservazione già fatta dal H. v. GEYMÜLLER, *op. cit.*, pag. 59. Il FONTANA, *op. cit.*, pag. 371, invece trova caratteristici addirittura i profili della finestra. Anche il SANPAOLESI, *op. cit.*, ritiene brunelleschiana la finestra e la paragona alle finestre della Sagrestia Vecchia. Non è da escludersi che la finestra debba la sua attuale forma e lunghezza ad un cambiamento in occasione della dotazione di una vetrata di Guillaume de Marcillat (PAATZ, *op. cit.*, II, pag. 92, nota n. 95) da parte di Ludovico Capponi. Che però fosse stata una finestra tonda (SAALMAN, *op. cit.*, p. 273 « *Cambiata poco prima del 1433* ») mi pare improbabile in considerazione del fatto che la Cappella era un'interno principale e non secondario e si serviva dei modelli brunelleschiani che in quel periodo soli servivano da esempi.

³⁷ Il NICCOLI, *op. cit.*, pag. 142 segg., che ha ritrovato le due colonne di dietro ed una parte della mensa sotto l'altare barocco crede che sia eseguito insieme alla Cappella. Il SAALMAN, *op. cit.*, p. 273 segg., accennando invece ai diversi stilistici, data l'altare prima del 1433 e lo attribuisce al Buggiano.

il suo tipo di capitello non-brunelleschiano (fig. 16), che assomiglia molto agli altri capitelli ionici della Cappella, sembra darci la prova che qui operò sempre lo stesso maestro, anche in periodi diversi; egli forse dovette interrompere il suo lavoro per le note difficoltà finanziarie dei Barbadori³⁸ o per eseguire altre commissioni. Questo maestro è da cercarsi nella stretta vicinanza del Brunelleschi, non solo per ragioni stilistiche ma prima di tutto per la tecnica della muratura della cupola, la quale, come già osservò il Sie-

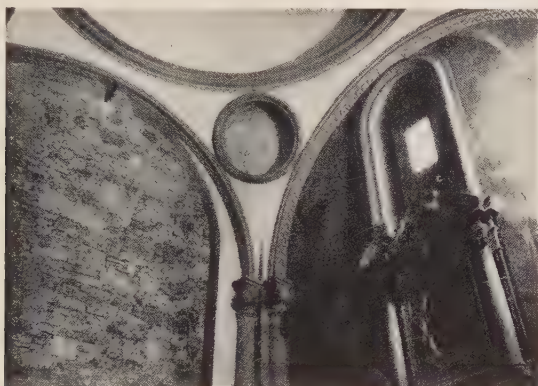


Fig. 15. - FIRENZE - S. Felicità, cappella Barbadori (partic.).

benhüner³⁹, è identica a quella usata dal Brunelleschi. Vorremmo perciò supporre che il suo figlio adottivo Buggiano (1412-62) sia stato l'architetto della Cappella⁴⁰. Già nel 1431 egli lavorò come maestro indipendente⁴¹ e sin da giovane ebbe degli incarichi importanti⁴².

³⁸ Il Palazzo per Bartolommeo Barbadori che doveva essere eseguito dal Brunelleschi non poté essere compiuto per queste ragioni (FABRICZY, *Filippo Brunelleschi*, Stuttgart 1892, pag. 298 segg.).

³⁹ *Op. cit.*, pag. 89.

⁴⁰ THIEME-BECKER, *Lex. d. bild. Künstler*, VI 1912, pag. 213 segg.

⁴¹ L'altare nella Sagrestia Vecchia è già del 1432 (PAATZ, *op. cit.*, II, pag. 498). Vedi pure FABRICZY, *op. cit.*, pag. 518, nota n. 1.

⁴² Vedi le denunce dei beni del Brunelleschi e del Buggiano nel FABRICZY, *op. cit.*, pag. 518, 522.

Sembra che il Buggiano abbia ottenuto tutte le grandi commissioni fiorentine per la mediazione del Brunelleschi: i lavori per i Medici secondo i disegni di Donatello nella Sagrestia Vecchia e quelli per il Duomo e per S. Maria Novella che — come è noto — dapprima furono commissionati al Brunelleschi.

La sua opera intera è caratterizzata dalla incoerenza e dall'incertezza del trattamento delle forme, ma prima di tutto dalla costante dipendenza da altrui modelli, che egli cercò nelle opere del Brunelleschi e di Masaccio, nel Battistero e, per la decorazione scultorea, in Donatello.

Credendo dunque il Buggiano autore della Cappella Barbadori, osserveremo i capitelli più tardi, quelli dell'altare, simili in tutto ai grandi capitelli ionici; solo l'anello sotto il capitello è cambiato in una corda scolpita e troviamo qui le fogliette angolari che mancano invece nei capitelli grandi (fig. 16). Il collo del capitello è meno alto.



Fig. 16. - FIRENZE - S. Felicità, cappella Barbadori (partic. dell'altare).



Fig. 17. - FIRENZE S. Lorenzo, Sagrestia Vecchia (partic. del portale).

Si riconosce anche qui l'intenzione dell'artista di seguire Donatello. Il risultato è una sintesi fra i capitelli del Tabernacolo della Mercanzia e quelli dei portali della Sagrestia Vecchia. Sembrano derivare dai capitelli di questi portali anche la lastra che posa direttamente sulle volute e la profilazione della mensa. La molle modulatura dei capitelli e della mensa sembra prendere lo spunto dal Sarcofago dei Medici (1432 ss.). Pare che il Buggiano solamente sotto la guida di Donatello abbia trovata l'espressione propria, cercando di imitare il modellato morbido e sfumato del Maestro senza mai arrivare però alla sua qualità. Tramite Donatello che nei capitelli dei portali della Sagrestia Vecchia si avvicina più di ogni altro a quelli ionici del Battistero, l'attenzione del Buggiano sarà

stata attirata dai dettagli formali di questa costruzione proto-rinascimentale. E, contrariamente al canone del Brunelleschi, il Buggiano, impressionato dalla maniera sovrana di Donatello di maneggiare liberamente questi particolari architettonici, ha attinto anche a queste forme⁴³; si osservino per es. quel tondino sotto la gola finale dell'architrave⁴⁴ e più tardi la Cappella in S. Francesco a Pescia⁴⁵. Nel modellato, in parte ancora più duro che nei dettagli plastici della Cappella Barbadori, egli è ancora sotto l'influenza del padre adottivo Brunelleschi. Se supponiamo che verso il 1432 abbia cominciato a lavorare con Donatello, vorremmo datare la Cappella Barbadori in un periodo di poco precedente. L'altare sembra eseguito fra il 1430 ed il 1440. Che la Cappella fosse eretta in ogni modo dopo il 1428, cioè dopo la fine dei lavori nella Sagrestia Vecchia, lo testimoniano numerosi particolari. Anzi possiamo paragonare i profili con il loro insieme di rullo e gola della cornice attorno ai tondi dei pennacchi, solo a simili profili del Brunelleschi nella Cappella dei Pazzi⁴⁶, i cui disegni devono essere stati noti al Buggiano. Ma l'esecuzione di questi stessi disegni non poté servirgli come modello in quanto che egli non usa il nastro rettangolare finale che fa sembrare tutto l'insieme più slanciato e meno tozzo.

⁴³ Sotto quale direzione il Buggiano abbia fatto l'altare della Sagrestia Vecchia resta ancora un problema. Il PAATZ, *op. cit.*, II, pag. 498, cita il modello come dubbioso per il Brunelleschi. Noi riteniamo possibile che anche questa parte, come il resto, facesse parte dell'incarico dato a Donatello. Che l'altare seguisse il modello di quello del Battistero sarà stato richiesto dal committente (come per l'altare di Zanobio del Brunelleschi nel Duomo; PAATZ, *op. cit.*, III, pag. 414, 601, nota n. 661). Non è perciò da escludere del tutto — dato che il modello esisteva già — che il Buggiano qui abbia lavorato indipendentemente (la decorazione degli scomparti ne sarebbe una prova). Per un intervento sia pure molto generico dei disegni di Donatello invece parlano forse le diverse proporzioni: la trabeazione molto alta in relazione alla cassa che corrisponde con una certa analogia, alle proporzioni delle balaustre marmoree, ed i particolari della cornice, eseguiti molto grossolanamente dal Buggiano ma soprattutto il profilo di questa cornice che non ha il rientro che siamo abituati a vedere nel Brunelleschi.

⁴⁴ Vedi Foto Alinari 20 422. Lo stesso tondino anche all'altare della Sagrestia.

⁴⁵ STEGMANN-GEYMÜLLER, *op. cit.*, II, parte II. Vedi soprattutto l'alternarsi degli elementi portanti: ogni volta due colonne tra pilastri scanalati sotto la trabeazione diritta (che però a Pescia e nell'affresco di Masaccio consiste solo in un'architrave) ed i capitelli delle colonne.

⁴⁶ PAATZ, *op. cit.*, I, pag. 507, 536 segg.

È però importante che per la prima volta nella Cappella Pazzi troviamo nei tondi il « profilo a rullo » in contrapposto al « profilo dell'intradosso » della Sagrestia Vecchia, in particolari forme che si avvicinano al profilo degli oculi del Palazzo di Parte Guelfa. Anche la maniera semplice di profilare (gola-rullo-gola) del Buggiano nel cerchio che porta la cupola è, proprio in virtù di questo semplice principio, più vicina al cerchio che sostiene la cupola della Cappella Pazzi, piuttosto che a quello della Sagrestia Vecchia. Invece l'ornato a treccia con la sua cornice rende possibile un confronto diretto con quello nell'arcata della Sagrestia Vecchia, dove solo la maniera di scolpire è più rigida. Inoltre possiamo ritenere sicuramente che la forma dell'altare a mensa con le quattro colonne ioniche non sia una scoperta del Buggiano ma una derivazione dal Brunelleschi. Vorremmo supporre che la mensa a sepolcro appartenesse già al progetto del Brunelleschi per la Sagrestia Vecchia prima che venisse affidata a Donatello la decorazione di questa e che anche il Brunelleschi abbia avuto l'idea di queste colonne ioniche. Questa tesi non viene sostenuta soltanto iconograficamente per il rapporto sepolcro-lanterna⁴⁷, ma diviene molto più probabile se la si confronta con il monumento sepolcrale di Masaccio, nella zona inferiore dell'affresco della Trinità, che nelle sue forme deriva dal Brunelleschi il cui sarcofago sta sotto una mensa che poggia su colonne ioniche⁴⁸. Sembra che il Brunelleschi abbia usato l'ordine ionico per architetture basse e a sé stanti, e per balaustate, mentre nell'architettura monumentale si sia servito di quest'ordine solo nel campo profano, ad esempio per cortili.

Finora gli studiosi hanno attribuito al Buggiano la costruzione di due cappelle in base a paragoni stilistici e dati biografici: la Cappella della Madonna in Piè di Piazza (1447) e la Cappella Cardini (1451), entrambe a Pescia⁴⁹. Vorremmo ora aggiungere a queste la Cappella Carnesecchi in S. Maria Maggiore (1449) e la

⁴⁷ G. BANDMANN, *Ueber Pastophorien und verwandte Nebenräume im mittelalterlichen Kirchenbau*, in: « Festschrift für Hans Kauffmann », Berlin 1956, pag. 56 segg.

⁴⁸ I capitelli originali sono perduti ma devono essere stati di tipo ionico com'è opinione generale.

⁴⁹ G. GAYE, *Carteggio inedito*, I, 1839, pag. 142, 144; STEGMANN-GEYMÜLLER, op. cit., II, parte II; THIEME-BECKER, op. cit., pag. 215; ERMENEGILDO NUCCI, *La Madonna di Piè di Piazza*, Pescia 1936; GIUSEPPE CALAMARI, *La Cappella Cardini*, in: *La chiesa di San Francesco*, Pescia 1938, pag. 27 segg.

Cappella Barbadori ambedue a Firenze. Riconosciamo come modelli per queste le prime tre cappelle del Rinascimento. Anche per la Cappella Cardini il Buggiano prese a modello — come già abbiamo detto — l'affresco della « Trinità » di Masaccio ⁵⁰. La Cappella della Madonna in Piè di Piazza è notoriamente una variazione del modello della Cappella Pazzi e la Cappella Carnesecchi in S. Maria Maggiore risente chiaramente della costruzione della Cappella d'altare nella Sagrestia Vecchia ⁵¹. Ogni costruzione del Buggiano rivela una stretta dipendenza da modelli del Brunelleschi o di Masaccio, dipendenza non sempre derivata dall'idea dell'architetto ma del committente stesso; ma nessuna è una copia esatta come un rapido confronto può facilmente dimostrare. Crediamo di poter sostenere che l'incarico di Bartolommeo Barbadori fosse di erigere una Cappella nella maniera della Cappella del Golgota di Masaccio ma con una cupola come quella della Sagrestia Vecchia. In un primo tempo il Brunelleschi — che secondo le *Vite* del Manetti e del Vasari doveva costruire un palazzo per Bartolommeo Barbadori ⁵² — deve aver accettato l'incarico per passarlo più tardi al figlio adottivo Buggiano come fu poi per la fontana della Sagrestia del Duomo e per il pulpito in S. Maria Novella ⁵³. Si è così sviluppata questa strana mescolanza di elementi: del modello di Masaccio, che influì soprattutto sulle facciate esteriori, e del modello della Sagrestia Vecchia, che influì sull'interno, che è al tempo stesso un incrocio di sistemi di architettura di superfici e di architettura fondata interamente sulla forza delle membrature portanti, intese come elementi di costruzione spaziale. Perché non dobbiamo dimenticare che la Cappella Barbadori è aperta solo da due parti e che il sistema di fasci di pilastri significa piuttosto un sistema di struttura

⁵⁰ SCHLEGEL, *op. cit.*

⁵¹ PAATZ, *op. cit.*, III, pag. 628, con pianta, pag. 622 (coro secondario a sinistra). Il nome d'un architetto non poté esser verificato negli atti dell'Archivio di Stato, S. Maria Maggiore, Conv. soppr., cosicché l'attribuzione poté esser realizzata solo sulla base della stretta affinità di pianta e spaccato ad una costruzione brunelleschiana e per un paragone stilistico dei capitelli dei pilastri corinzi con quelli della Cappella Cardini a Pescia. Vorremmo ritenere valida quest'attribuzione finché non conosceremo un altro Maestro che nella prima metà del Quattrocento abbia eseguito dei monumenti indipendenti con richiami tanto stretti a Brunelleschi.

⁵² MANETTI, *op. cit.*, pag. 58 segg.; VASARI, *op. cit.*, pag. 379.

⁵³ Vedi nota n. 41.

apparente che di membrature portanti⁵⁴. Sembra che anche l'architetto abbia preso lo spunto dal concetto dell'architettura di superfici. Per questo appaiono soprattutto caratteristiche le risoluzioni angolari dello spazio con il loro sistema di volta. E solo seguendo un concetto che ravvisa nei fasci dei pilastri un sostegno, in sostituzione della parete, si aprono nel primo Quattrocento dei tondi nei pennacchi e si termina questa zona con il cerchio su cui poggia la cupola. Il Brunelleschi muove a volta le campate delle navate laterali, cioè forme spaziali non a sé stanti, limitate da membrature portanti, sempre con una volta a vela e si serve della cupola a pennacchi con tondi solo per l'incrocio delle navate e per la pura architettura di superfici, come la Sagrestia Vecchia e la Cappella Pazzi. L'architettura a membrature portanti ripresa dall'affresco di Masaccio viene dal Buggiano trasformata in una architettura a superfici.

Questo principio strutturale poco chiaro si ritrova anche nel rapporto tra la finestra e la sua arcata. Qualunque forma e grandezza possa aver avuto⁵⁵, non troviamo in nessuna chiesa del Brunelleschi una finestra che non sia in stretta relazione alla linea orizzontale d'una trabeazione o che non riprenda nella forma, come in S. Spirito, quella dell'arcata grande in cui si trova, e posta in tal modo in stretto e fisso rapporto con l'arcata. Ma per l'incerta membratura della parete, il carattere sacro che avrebbe dovuto avere la Cappella e che il Brunelleschi è riuscito a dare alle sue chiese, ci appare, nonostante la cupola, fortemente diminuito.

Dopo ciò è chiaro che i dati riferiti dal Manetti nella sua *Vita* del Brunelleschi trovano il loro fondamento — come già propose il Fontana⁵⁶ — nel ricordo oramai affievolito delle origini della cupola del Duomo. Poiché la Cappella è databile al primo Quattrocento e sta in correlazione al Brunelleschi, ho creduto di poterliela attribuire.

Ma il risultato delle nostre ricerche, che cioè la Cappella Bar-

⁵⁴ Perciò non è del tutto ingiusto se STEGMANN-GEYMÜLLER, *op. cit.*, I, pag. 58 segg., scrivono: «... essenzialmente la forma del coro nella Sagrestia di San Lorenzo e nella Cappella Pazzi». Lo stesso il FONTANA, *op. cit.*, pag. 368: «... anche qui... la forma spaziale sempre usata da Brunelleschi...».

⁵⁵ Vedi nota n. 35.

⁵⁶ Vedi nota n. 2.

badori sia stata eseguita all'inizio del quarto decennio da un seguace del Brunelleschi, Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, ci libera anche dal pensiero che Masaccio, artista tra i più geniali, abbia seguito con straordinaria precisione i motivi di un'opera indubbiamente minore. Se anche al tempo del primo Rinascimento non esiste il problema delle copie in senso negativo — come non esiste nel Medioevo — resta decisivo ad ogni valutazione il grado ed il successo della trasformazione. Ogni opera architettonica del Buggiano mostra una trasformazione più o meno graduale; comunque si può dire che egli abbia risolto il problema soltanto nella Cappella Cardini di Pescia, che più di ogni altra si rifà all'affresco di Masaccio⁵⁷. Ma se vogliamo definire la « qualità », giudicandola dai dettagli, dobbiamo allora come prima cosa tenere presente che incuria e cattiva qualità non sono la stessa cosa. Un esempio molto chiaro sono a questo proposito i capitelli dell'Ospedale da una parte e dall'altra quelli della Cappella Barbadori. Nonostante la forma comune i capitelli dell'Ospedale sono tutti diversi, soprattutto per il fatto di essere eseguiti con più o meno cura. Ciascuno possiede una certa originale vivacità e costituisce così la base per l'alta qualità dell'insieme. Invece nella Cappella Barbadori, i capitelli ionici (non vogliamo parlare del capitello corinzio dato il cattivo stato di conservazione) sono eseguiti in maniera uniforme e con cura. Ma mancano di quella originale vivacità; immagini morte senz'alcun vigore, forza o espressione. Il paragone con un capitello del portale nella Sagrestia Vecchia lo dimostra in maniera assoluta (fig. 17). Inoltre non dobbiamo dimenticare che nel primo quarto del XV secolo le nuove forme sono ancora una cosa eccezionale che vogliono essere esempi e imporsi al mondo di forme e immagini « gotiche ». Appare quindi improbabile che proprio le prime opere dei più importanti maestri siano così deboli come la Cappella Barbadori. Non dobbiamo scambiare l'incertezza della struttura con un primo grado di evoluzione e attribuire perciò l'opera ad una fase giovanile e neppure crederla conseguenza di esperimenti. Ma ciò che caratterizza l'architettura del primo Ri-

⁵⁷ Il grado di cambiamento della Cappella Carnesecchi non è più giudicabile.

nascimento è proprio una particolare chiarezza e consequenzialità nella costruzione. Dovrebbe dunque proprio la Cappella Barbadori costituire l'unica eccezione?⁵⁸

URSULA SCHLEGEL

⁵⁸ Quanto all' iconografia della Cappella Barbadori osserviamo che la Cappella fu consacrata all'Annunziata, di conseguenza dovè mutare il modello della Cappella di Masaccio perché quest'ultima rende la forma della Cappella del Golgota, la cui caratteristica è nel primo Rinascimento la volta a botte (SCHLEGEL, *op. cit.*). La scelta d'una cupola invece d'una volta a vela per la Cappella Barbadori corrisponde probabilmente soprattutto alla richiesta del committente di erigere un ricco monumento. Poiché, come lo prova la pittura, una forma obbligatoria di volta per le cappelle dell'Annunziata non esisteva nel primo Quattrocento. Nonostante ciò troviamo delle cappelle a cupola per l'Annunziata anche nella pittura; nell'affresco di Spinello Aretino in Arezzo (Foto Anderson 17336) e nell'affresco perduto dell'« Annunciazione » di Paolo Uccello in S. Maria Maggiore a Firenze. Secondo la descrizione del VASARI, *op. cit.*, II, pag. 206 segg., sembra che l'Uccello dovesse molto all'affresco della « Trinità » di Masaccio. Un altro esempio è la tavola di Paolo Schiavo (vedi SAALMANN, *op. cit.*). La forma spaziale della Cappella Barbadori però, un interno sul tipo di loggia aperto a due lati, si trova numerose volte nel XIV e XV secolo ed anche il Tabernacolo di Michelozzo nella SS. Annunziata (PAATZ, *op. cit.*, I, pag. 97) è da enumerare in questa serie iconografica.

Aspetti dell'illustrazione del libro nell'ambiente padano del secondo '400

Attraverso un esame di codici miniati inediti ed un riesame di alcuni altri già noti, questo studio si propone di tentare talune precisazioni nell'ambito dell'industria libraria di Ferrara e di Padova che presentano nella seconda metà del Quattrocento, come è noto, certa reciprocità d'influssi. Una ricerca quindi da svolgere con il sussidio di tutti gli elementi filologici che, premessi all'esame stilistico delle miniature, possano connettere ogni rapporto di parentela tra codici oggi divisi casualmente in biblioteche diverse, ma ciascuno facente parte certo in origine di una famiglia. Sebbene infatti in ogni *scriptorium* non vigesse un rapporto di interdipendenza tra scribi ed illustratori, è pure un fatto che se non raramente si incontra, soprattutto nel mondo umanistico, alla fine di un libro una datazione, o un toponimo, e il nome dello scriba, quasi mai invece il miniatore accompagna la firma alle proprie creazioni¹. Ed anche nell'ambiente padano del secondo Quattrocento la particolare dovizia di illustrazioni che popolano le carte di manoscritti ed incunaboli, costituisce un'anonima fioritura di stili orientati in un medesimo ordine culturale, che ha sollevato problemi di varie attribuzioni; non ultimo dei quali quello per la ricostruzione della figura di Franco de' Russi e dei rapporti tra Ferrara e la corte di Urbino. È noto infatti come la costituzione e l'accrescimento della biblioteca feltresca abbia impegnato la produzione libraria, richiamando in un dato momento del secolo XV, culminante fra l'ottavo e il nono decennio, al servizio di quella corte l'operosità di miniatori dei quali abbiamo fortunatamente qualche notizia, e la cui attività dovette naturalmente avere uno svolgimento antecedente e successivo a quegli anni. I quali anni tuttavia furono particolarmente feraci di opere che se è necessario trovino quelle premesse stilistiche ed una seguente eco nelle crea-

¹ Come ipotesi di lavoro si presume, in generale, la relativa contemporaneità della illustrazione e della scrittura o stampa di un libro.

zioni dei medesi autori, non è escluso possano avere avuto qualche risonanza anche in certe espressioni della miniatura italiana nel settentrione; poiché alcuni di questi artisti ebbero una personalità per cui la loro produzione vuole essere considerata come protagonista in quell'ambito della cultura umanistica, ed avere trovato di conseguenza anche una cerchia di seguaci. Pare legittimo dunque ritenere i codici creati per Federico di Montefeltro come una base d'indagine estendibile ad altre forme affini, in considerazione inoltre della particolare qualità degli elementi figurativi che li accompagnano e dell'importanza che nella Rinascita ebbe in quel breve periodo la corte del Duca d'Urbino ed i suoi rapporti con gli Estensi; come pure supporre che dopo la morte del Duca i miniatori ferraresi e gli altri risalissero verso il nord, portando altrove le esperienze nate negli incontri di quegli anni.

La Biblioteca Vaticana è oggi nei suoi manoscritti custode di numerosi documenti di questa civiltà: intorno a questo importante materiale di studio già si ebbe qualche contributo bibliografico.

Dopo i non più recenti, ed ultimi, studi d'insieme di Federico Hermanin e Paolo D'Ancona² sull'attività urbinata dei miniatori ferraresi nella seconda metà del '400, ogni ulteriore esplorazione del fondo urbinata latino della Biblioteca Vaticana — che appare sempre particolarmente ricco di materiale alle indagini di storia dell'arte — non può non destare nuovi problemi di analisi e proporre alla critica un riesame delle incerte attribuzioni congetturate nell'anonimo ambiente di quegli artisti.

Si deve appena ricordare come la maggior parte di questi manoscritti provenienti dalla biblioteca di Federico di Montefeltro siano nati fra il 1474 ed il 1482. Infatti la prima delle due date, che costituisce in qualche modo un *terminus post quem*, si determina

² F. HERMANIN, *Le miniature ferraresi della Biblioteca Vaticana*, in «L'Arte», III (1900), pp. 341-373.

P. D'ANCONA, *La miniatura ferrarese nel fondo urbinata della Vaticana*, in «L'Arte», XIII (1910), pp. 353-361.

Il primo dei due autori citati raccolse antologicamente solo alcuni codici in margine ad un esame della *Divina Commedia* urbinata (Biblioteca Vaticana, cod. Urb. lat. 365) fatto nel medesimo articolo; la parzialità di questa indagine sulle miniature ferraresi della Biblioteca Vaticana, fu notata già dal D'ANCONA (*art. cit.*, p. 354) il quale dal suo canto non entrò nell'ambito di precisi riferimenti a personalità del mondo ferrarese, ma si limitò a raggruppare alcuni codici stilisticamente affini ed a presentare un elenco di altri proponendone ed auspicandone una futura indagine (*art. cit.*, p. 361).

facilmente per la presenza, negli stemmi urbinati di quei codici, di talune imprese che il Signore di Urbino ebbe in quell'anno (investitura ducale della città avuta da Sisto IV, nomina di Gonfaloniere di Santa Romana Chiesa, Ordine della Giarrettiera). L'altro *terminus*



Fig. 1. - FRANCO DE' RUSSI - *Miniatura firmata.*
(Milano, coll. privata).

è dato poi dal 1482, anno della morte del Duca di Urbino; oltre la quale data se poté essere ultimata qualche decorazione intrapresa, è ovvio che non ne venne promossa alcun'altra per conto del medesimo.

Questo periodo di otto anni dunque in cui Federico di Montefeltro, all'apice del suo potere e relativamente scevro di incombenze di natura politica, oltre a promuovere la fioritura delle arti figurative attendeva ad accrescere la sua biblioteca nella propria città, coincide con la piena maturità di Guglielmo Giraldi del Magro e di Franco

de' Russi; i cui due nomi, sia pure con qualche dubbio per il secondo, sono documentati come quelli di miniatori al servizio del Duca di Urbino³. Appare dunque legittimo che una ricerca sulle miniature ferraresi nei codici di Federico di Montefeltro debba cominciare col considerare ogni possibile riferimento di miniature in manoscritti della biblioteca urbinata allo stile dei due maestri, tenendone presenti le opere note di questo periodo per trarne eventuali confronti.



Fig. 2. - FRANCO DE' RUSSI - *Frammento miniato autografo*.
(Londra, British Museum).

Per quel che riguarda Franco de' Russi, la sua attività del periodo maturo ci sarebbe nota in uno stile particolarmente memore di esperienze padovane e mantegnesche che troviamo esemplata nella più tarda delle sue due opere firmate⁴ — ammesso sempre che il « maestro Franco », autore di entrambe, sia una medesima persona — e cioè nel frammento di Ducali del British Museum (Add. ms. 20916, c. 1r) (fig. 2)⁵.

³ v. M. BONICATTI, *Contributo al Giraldis*, in « Commentari », VIII (1957), p. 195 per quel che concerne il Giraldis, e p. 206 per il riferimento al de' Russi di un nome « maestro franco da ferara » che compare in un elenco del personale della casa feltresca, contenuto nel codice vaticano Urb. lat. 1204; riferimento accettato dalla quasi totalità degli storici dell'arte che si sono interessati all'argomento, dallo HERMANIN (*art. cit.*, pp. 360-362) al SERAFINI (*Ricerche sulla miniatura umbra*, in « L'Arte », XV (1912, p. 420) al BERTONI (*Il maggior miniatore della Bibbia di Borso d'Este: « Taddeo Crivelli »*, Modena, 1925, p. 37) al SALMI (*La miniatura emiliana*, in « Tesori delle biblioteche d' Italia », Milano, 1932, pp. 337-338).

⁴ Per la prima delle due che è una « Madonna col Bambino » (fig. 1) miniata su una carta distaccata ed appartenente ad una collezione privata di Milano, v. M. BONICATTI, *art. cit.*, p. 206, nota 26.

⁵ Frammento miniato, con una rappresentazione allegorica in calce alla quale è l'iscrizione DII FAVEANT - OPUS - FRANCHI MINIATORIS, conte-

Maturità di quest'opera che rileviamo facilmente se osservandola pensiamo a quali fossero i modi nei quali si esprimeva il miniatore mantovano negli anni, che riteniamo della sua giovinezza artistica, in cui (fra il 1455 ed il 1461) partecipava alla illustrazione della grande « Bibbia » per Borso d'Este nella quale, grazie ai documenti camerati, possiamo riconoscere senza dubbio le opere che

nuto in una « Collezione di frammenti miniati, principalmente frontespizi di Ducali, o commissioni di dogi di Venezia dal sec. XV all'anno 1620 ». v. *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the years 1854-1860*, London, 1875, p. 289.

Bene riconobbe il SERAFINI (*art. cit.*, p. 422) la seriorità di quest'opera, che volle porre in un tardo periodo veneziano di Franco de' Russi, giungendo perfino a datarla dopo il 1484, avendo posto per errore in quest'anno anziché nel 1482 la morte di Federico di Montefeltro (*art. cit.*, *loc. cit.*). Tuttavia l'affermare perentoriamente, come fa il Serafini, che « Franco miniatore, dopo la morte del gran Federico (1484) » (sic!) « si rifugiò a Venezia » ed il voler ricostruire, come si è accennato, tutto un periodo veneziano nella tarda età del miniatore mantovano, soltanto sulla base della provenienza veneziana, peraltro solo congetturata, di questo frammento di Ducali del British, pare esagerato. Inoltre, riuscendo viceversa persuasivo, come vedremo meglio in seguito, l'accostamento, che lo stesso autore fa, di questa supposta opera veneziana, ad un frontespizio miniato in un codice vaticano delle Epistole di Libanio (Urb. lat., 336, c. 2r) che appartiene al numero di quei manoscritti creati per la casa feltresca entro i due *terminus* soprascritti e quindi, in accordo con la tesi del Serafini, precedente di qualche anno il frammento del British; poiché dunque questo confronto appare stilisticamente probante, non riesce in nessun modo ad amalgamarsi con esso e ad inquadrarsi quindi negli stessi termini cronologici l'attribuzione che lo stesso Serafini fa a Franco de' Russi (*art. cit.*, p. 422 e fig. 4, p. 423) del frontespizio e di altre miniature del Dante Urbinate (Biblioteca Vaticana, cod. Urb. lat. 365, c. 1r e segg.). L'una attribuzione contraddice l'altra in termini stilistici.

Quanto al soggetto di questo frammento miniato, isolato oggi dal contesto che doveva illustrare, esso consiste in una schiera di putti che sta aggiogando ad un carro allegorico due civette. Il carro, le cui sponde foggiate in sagome di delfini riecheggiano per questo motivo l'ambiente ferrarese ove trova nel Quattrocento la più larga diffusione, è occupato da un personaggio recante libri, il quale appare verosimilmente nella individuazione fisionomica del volto il ritratto di un umanista. Altri putti seguono il carro portando armi secondo un tema comunissimo, come si sa, nella scultura romana imperiale. Tale rappresentazione si ambienta in un sommario paesaggio contenuto fra cornici aggettanti ed è limitata lateralmente da due avancorpi disuguali, figurati rispettivamente con l'effigie di un giovane che strozza un drago, e di un filosofo che scrive su di un rotolo.

Questa la non comune iconografia di un « trionfo » (vedremo più avanti un esempio di carro trionfale con Federico di Montefeltro come Marte) che sembra, nell'evidente simbolismo della Scienza (le civette che conducono il sapere dell'umanista, la figura del filosofo) alludere all'illustrazione forse di un dipoma di laurea o d'una dedica di un'opera ad un dotto.

spettano alla sua mano⁶. Quindi consideriamo ora alcune creazioni del periodo ferrarese di Franco de' Russi giovane, al servizio di Borso, per trarne poi qualche opportuna conclusione. Per esempio, nel primo tomo della Bibbia⁷: a c. 44r, ove termina il *Libro dell'Esodo* e si inizia il *Levitico*⁸, la pagina è inquadrata dalla larga cornice a spiralline e girari floreali cosparsa di quei mobili animali tradotti in vivaci policromie, che ritroveremo come un complemento naturalistico caro alla fantasia del miniatore; ma nella iniziale V



Fig. 3. - FRANCO DE' RUSSI - *Pagina miniata* (part.).
(Modena, Biblioteca Estense).

(« *Vocavit autem Moysen...* ») ove il Signore parla a Mosè, la piccola figurazione non raggiunge che un significato espositivo. Ancora, a c. 88v (fine del *Libro di Mosè*; inizio del *Libro di Giosuè*) (fig. 3)⁹, nel margine superiore, in un paesaggio semplificato ad alcuni opachi rilievi rocciosi due allungatissimi levrieri inseguono una lepre: motivo consueto all'arte del miniatore e che ritroviamo nell'in-

⁶ D. FAVA, *Come è nata la Bibbia di Borso d'Este*, in « Accademie e Biblioteche d'Italia », VIII (1934), pp. 327-42. H. J. HERMANN, *Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara*, in « Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses », XXI (1900), pp. 144-164 e pp. 249-253. FAVA-SALMI, *I manoscritti miniati della Biblioteca Estense di Modena*, Firenze, 1950, p. 132. M. SALMI, *La miniatura emiliana*, op. cit., p. 326.

⁷ Per le riproduzioni di questa si veda: « *La Bibbia di Borso d'Este riprodotta integralmente per mandato di G. Treccani con documenti e studio storico artistico di A. Venturi* », voll. 2, Milano, 1937.

⁸ FAVA-SALMI, *cat. cit.*, p. 93.

⁹ *Ibid.*, p. 96. tav. XXI.

testazione all'inizio delle *Parabole di Salomone* (vol. I, c. 270v) (fig. 4)¹⁰; inferiormente nella stessa pagina i due riquadri con putti



Fig. 4. - FRANCO DE' RUSSI - *Pagina miniata* (part.).
(Modena, Biblioteca Estense).

che cavalcano dei caprioli presentano, tradotto con qualche ingenuità d'insieme, un altro motivo che vedremo ripreso con altra sapienza stilistica una ventina di anni più tardi dal de' Russi (fig. 5).

¹⁰ *Ibid.*, p. 108.

E con incerta e semplificativa realizzazione del soggetto è dipinta nel margine inferiore della pagina in cui si inizia il *Libro dei*



Fig. 5. - FRANCO DE' RUSSI - *Pagina miniata* (part.).
(Modena, Biblioteca Estense).

Giudici (vol. I, c. 99r) la « Battaglia fra Israeliti e Cananei »¹¹ in cui il Salmi, che pone nel 1456 la « Battaglia di San Romano » di Paolo Uccello agli Uffizi¹², e quindi per tale cronologia ammette che

¹¹ *Ibid.*, p. 97. M. SALMI, *La miniatura italiana*, Milano, 1956, p. 58, tav. a colori LII.

¹² M. SALMI, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Milano, 1938, p. 39, tavv. 76-84.

il miniatore avrebbe potuto ben conoscere l'opera del maestro fiorentino, riconosce peraltro che «...la composizione e le singole forme conclamano il nome di Piero ... i moti bloccati, come nel cavallo bianco che procede al galoppo da sinistra e resta con gli arti anteriori levati, cristallizzato nella sua posa, sono tutti particolari in favore di un influsso diretto di Piero»; e come «...la miniatura viene a rievocare indirettamente un perduto ciclo profano di Piero in un palazzo estense...»¹³.

Per quel che riguarda i puttini che occupano alcuni medaglioni della cornice esterna di questa pagina, già altrove¹⁴ se ne rilevò la vicinanza con quelli di una miniatura su una carta isolata dal codice, di incerta provenienza ed ubicazione¹⁵, che reca una firma «M(AESTRO) FRANCO»; in quel luogo si disse come il riferimento al miniatore mantovano fatto da D'Ancona-Aeschlimann potesse considerarsi probante per certa affinità stilistica con queste figurazioni dello stesso miniatore nella Bibbia di Borso all'inizio del *Libro dei Giudici* (e si confronti soprattutto il putto entro il secondo medaglione, dal basso in alto, con quello che sovrasta l'iniziale B della miniatura distaccata, e reca un piccolo scudo con la firma) (fig. 1). Ragione per cui questa piccola miniatura dovrebbe considerarsi un'altra opera firmata di Franco de' Russi — per mala sorte anche questa in un frammento di codice — e la più antica delle due.

Sempre a Franco spetta nel volume I della Bibbia di Borso il frontespizio del IV *Libro dei Re* (c. 153v)¹⁶. Nel largo margine inferiore un episodio in tre momenti temporalmente conseguenti è contenuto tra due basi con l'emblema delle armi estensi, a sinistra, ed il paraduro, a destra. E da sinistra a destra «Elia parla ai messi di Ocozia» e successivamente «Elia visita Ocozia» stesso; nel terzo episodio «Elia separa con il mantello le acque del Giordano» e nel fondo appare rapito in cielo sul carro di fuoco (*Libro IV dei Re*, cap. I). Ma le figurine tradotte con minuzia gotica sono stipate in un paesaggio senza respiro mentre l'edicola centrale per nulla co-

¹³ M. SALMI, *La Bibbia di Borso d'Este e Piero della Francesca*, in «La Rinnascita», VI (1943), pp. 381-382, tav. VIII, fig. 21.

¹⁴ M. BONICATTI, *art. cit.*, *loc. cit.*

¹⁵ D'ANCONA-AESCHLIMANN, *Dictionnaire des miniaturistes*, Milano, 1949, tav. a colori annessa alla p. 188 (nella pubblicazione le tavole a colori sono tutte intercalate al testo e prive di numerazione).

¹⁶ FAVA-SALMI, *cat. cit.*, p. 100.

struttiva è gravata superiormente dalla cornice aggettante dal margine e non riesce ad ambientarsi con il resto della composizione.

Nel volume II poi Franco de' Russi opera fra l'altro nel frontespizio dell'*Evangelo secondo S. Matteo* (c. 135v)¹⁷. Nel fregio floreale continuo che inquadra la pagina fra i racemi policromi, compaiono i soliti cerbiatti, volatili, ed il cane che insegue la lepre. Alla sommità della colonna sinistra del testo, entro la iniziale L («*Liber generationis Jesu...*») un giovanile S. Matteo attende alla composizione del Libro in uno studiolo realizzato con trito particolarismo fiammingo ed in cui non entra il simbolico angelo; come pure una ristretta edicola, nuovamente al centro del margine inferiore, contiene la «*Natività del Bambino*» (Matteo, cap. I) che non appare immune da qualche eco ultramontana delle Fiandre anche per la fredda cromia in cui è realizzata.



Fig. 6. - FRANCO DE' RUSSI - *Pagina miniata* (part.).
(Modena, Biblioteca Estense).

Vediamo infine l'altro frontespizio dello stesso miniatore nel II volume della Bibbia per l'inizio dell'*Evangelo di S. Giovanni* (c. 172v)¹⁸. Entro un grande e sovrabbondante fregio marginale torna, in basso a destra, il motivo consueto del putto che cavalca un cerbiatto, come pure i leprottini, le colombe e gli altri volatili nella loro consueta vivacità naturalistica. Invece l'Evangelista Giovanni nell'edicola che sovrasta la colonna sinistra del testo, come pure la rappresentazione del «*Cristo con due discepoli nel Tempio*» (entro la mandorla al centro del margine inferiore) mantengono un loro significato contenuto nei limiti di un miniatore gotico che segue con minuzia narrativa un fine puramente espositivo del soggetto (fig. 6)

¹⁷ *Ibid.*, p. 120.

¹⁸ *Ibid.*, p. 123.

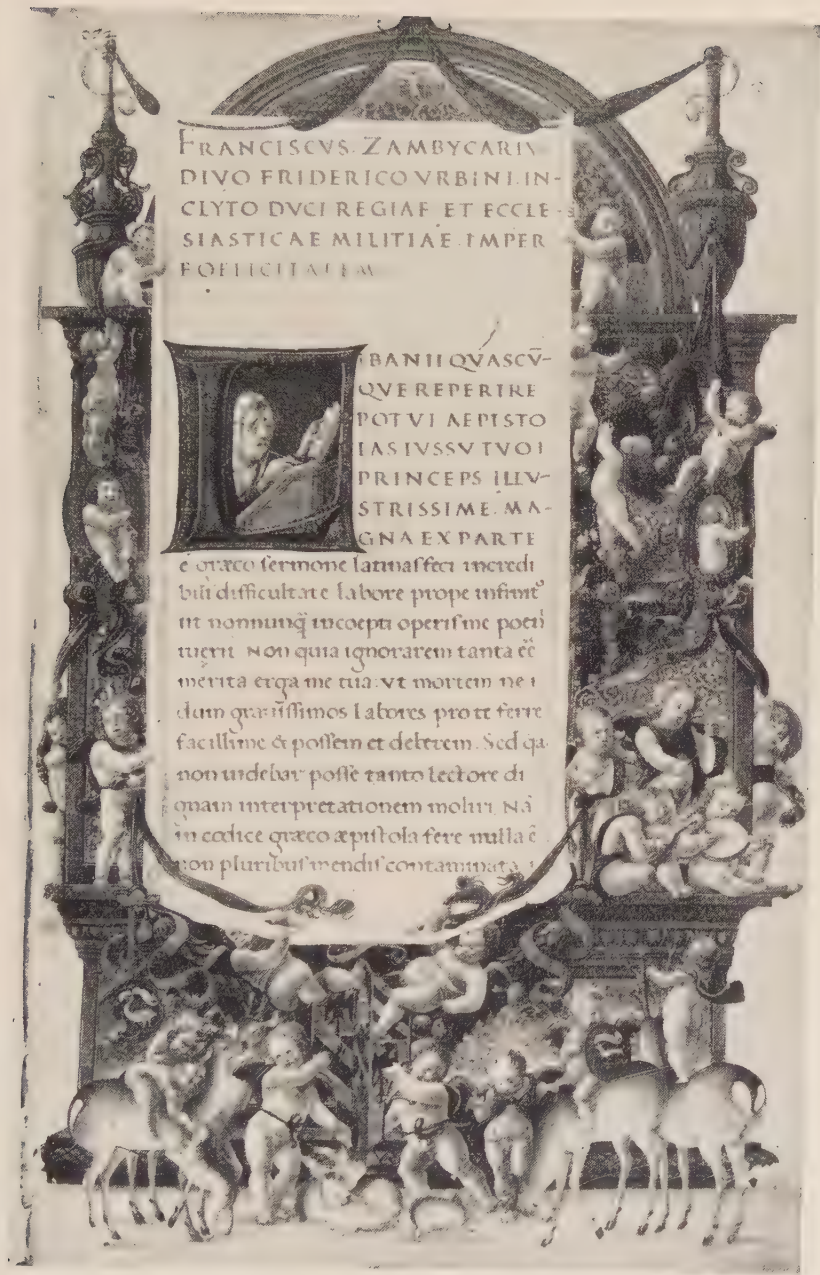


Fig. 7. - FRANCO DE' RUSSI (?) - *Frontespizio miniato di un Libanio, Epistole.*
(Vaticano, Biblioteca Apostolica).

Al termine di questo breve *excursus* su alcune opere autografe di Franco de' Russi nella Bibbia di Borso, cosa possiamo dedurre da tale attività ferrarese del miniatore mantovano?

Diremo dunque come questa giovanile attività mentre non appare ancora estranea al linguaggio figurativo del mondo tardogotico, si dimostra priva di quelle esperienze donatelliane e mantegnesche che contrassegnano particolarmente, come si è detto, la miniatura allegorica della Collezione di Ducali del British Museum e le altre che, sulla base stilistica di questa ed in accordo con la cronologia relativa al verosimile periodo urbinato di Franco, proporremo di attribuire alla sua mano.

Pare opportuno altresì rilevare a questo punto come, convenendo con la traccia dei documenti che ci permetterebbero di riunire delle opere distanziate di circa due decenni nello sviluppo della personalità di un medesimo « maestro Franco », ne dobbiamo di conseguenza ammettere una versatilità creatrice che lo abbia elevato da quel modulo qualitativo che livella la sua opera di miniatore della corte estense.

Soltanto presupponendo tale svolgimento artistico potremmo riconoscere in Franco de' Russi il miniatore impegnato in talune complesse illustrazioni di manoscritti della biblioteca feltresca, le quali presuppongono a loro volta un'esperienza padovana che verrebbe a cadere a cavallo fra il settimo e l'ottavo decennio del '400.

La miniatura a piena pagina ¹⁹ (fig. 7) che inizia un manoscritto delle « Epistole di Libanio » tradotte da Francesco Zambicario (Biblioteca Vaticana, cod. Urb. lat. 336) ²⁰ ritengo sia, allo stato at-

¹⁹ SERAFINI, *Ricerche*, ecc., art. cit., p. 421, fig. 3.

²⁰ Membr., mm. 324×198, fra il 1474 ed il 1482, cc. 224 scritte in una colonna da Matteo dei Contugi di Volterra (c. 155r), e numerate a mano. Una miniatura a piena pagina alla c. 2r; un fregio circolare policromo su fondo oro contenente la intestazione a caratteri aurei (c. 1v); 6 grandi iniziali a colori e oro decorate di bianchi girari (cc. 2r, 3v, 156r, 162r, 208r, 210v), le altre minori alternativamente in rosso e azzurro. Alla c. 2r nella parte inferiore della miniatura, lo stemma di Federico di Montefeltro caricato delle imprese avute dal Duca di Urbino nel 1474. Fascicoli: 1^a+1, 2¹⁰-16¹⁰, 17^a, 18¹⁰-23¹⁰, 24^a. Legatura in pelle rossa del tempo di papa Innocenzo XII Pignatelli (1691-1700) del quale reca sulla costa i tre vasi araldici insieme allo stemma del cardinale bibliotecario Lorenzo Brancati di Lauria (1681-1693).

v. C. STORNAJOLO, *Codices Urbinales Latini*, vol. I (codd. 1-500), Roma, 1902, pp. 306-308. *Miniature del Rinascimento*, Mostra in occasione del quinto centenario della Biblioteca Vaticana: *Catalogo*, Roma, Città del Vaticano, 1950, p. 41, n. 58 e tav. VII.

tuale delle indagini su questo argomento, la più prossima stilisticamente al frammento firmato della Collezione di Ducali del British Museum, e si possa altresì attribuire alla mano dell'autore di detto frammento. Una poco costruita fronte che perde consistenza architettonica nell'accentuata dicromia dell'azzurro, nelle cornici, e dell'oro irreali di fondo, è cosparsa di numerosi putti alati ed apteri dai pletorici carnati rosa, che, secondo certo diffuso gusto decorativo di cui vedremo altri esempi, sostengono la pergamena del testo disegnata come in sospensione su di un festone floreale; altri verdi festoni carichi di frutta matura pendono all'intorno in una circostanziata reminiscenza mantegnesca. La generale affinità di gusto che ci conduce allo stesso ambiente del frammento di Londra, si precisa ulteriormente in talune identità che sarebbero difficilmente spiegabili non volendo riconoscere in entrambe le opere un medesimo ingegno: confrontiamo l'atteggiamento della lepre che strofina il muso con la zampa sinistra, al centro, sotto la cornice nel frammento del British Museum (fig. 2), ripetuto in un identico disegno nell'altra lepre situata pure fuori della cornice al disotto dello stemma urbinato nel codice del Vaticano (fig. 7).

Un medesimo stile è quello che traccia il cerbiatto accovacciato alla sinistra della miniatura di Londra, sempre fuori della cornice, e gli stessi animali alla base del frontespizio dell'Urb. lat. 336.

Si noti infine come queste cornici architettoniche siano realizzate in entrambe le miniature con gli stessi ordini di fogliami; e quindi come due creazioni di un medesimo stile si completino di queste perfette analogie le quali consentono l'attribuzione oltre che ad uno stesso ambiente, anche ad una mano, e lascino concludere, riguardo alla cronologia, per un riferimento di queste miniature, in cui « *i ricordi ferraresi si attenuano per quelli padovani, integrati, nel carattere... più organico dell'insieme, forse dall'influsso di Melozzo da Forlì* »²¹, ad un'epoca a mezzo fra l'ottavo ed il nono decennio del '400.

Connessa intimamente al frontespizio delle « Epistole di Libanio » — e quindi imparentata di conseguenza con i modi stilistici che informano il frammento firmato del British Museum per una medesima sensibilità figurativa — è una miniatura a piena pagina di un « Uffiziolo della B. V. Maria » (Milano, Bibl. Ambrosiana, cod.

²¹ M. SALMI, *La miniatura emiliana*, op. cit., p. 338.

S. P. 13, c. 1r)²² in cui una iniziale D contenente una « Madonna col Bambino », è incentrata in una pergamena spiegata da sei putti di donatelliana memoria (fig. 8). Questi occupano un irreal complesso architettonico che, nel motivo dei vasi tipologicamente uguali, della disposizione del cartiglio spostato sulla sinistra, dei festoni e dei cerbiatti alla base, trova precise rispondenze con la composizione del Libanio vaticano-urbinate. I motivi e lo stile di questa miniatura ambrosiana dunque, mentre ci riconducono all'ambiente padovano, manifestano un'espressione formalmente più contenuta e tecnicamente meno matura rispetto alle miniature del British e della Vaticana con le quali la si confronta. Il paesaggio fra le due basi dei pilastri scolpite a monocromi è sommario e costretto superiormente dal cartiglio; così come senza spazialità è inteso nel frammento di Ducali al disotto della cornice. Dalla miniatura dei Ducali poi è preso il disegno del cerbiatto accovacciato alla sinistra, e volto verso destra; mentre l'altro che lo ammusca, veduto posteriormente in scorcio, riecheggia quello del margine inferiore all'estrema destra nella illustrazione dell'Urb. lat. 336. Altre analogie sono ricavabili dal confronto stilistico dei putti che nell'uno e nell'altro manoscritto sono atteggiati nella finzione di sostenere la pergamena. E l'ordine compositivo, corrispondente per gli elementi sopraesposti, richiama la determinazione cronologica ricavabile per la miniatura del Libanio concludendo con un riferimento del frontespizio dell'Uffiziolo ambrosiano all'ottavo decennio del '400. Una più stretta precisazione della cronologia non avrebbe valore probante. Né può essere suffragata dalla recente ipotesi del Meiss²³ che vuole ricondurre al Mantegna sotto il nome di « *littera mantiniana* » l'origine, nel 1459, e la propagazione di quel particolare stile paleografico che troviamo esemplato anche nel manoscritto ambrosiano. La diffusione e l'estensione cronologica di queste caratteristiche, le cui origini si possono rintracciare in diversi elementi compositi, unitamente alla considerazione degli ipotetici rapporti fra il Mantegna e l'industria libraria,

²² Fu pubblicata da F. WITGENS (*Illuminated Manuscripts at the Ambrosiana*, in « The Burlington Magazine », LXIII, luglio-settembre 1933, p. 63, tav. I c), che la riferiva alla seconda fase della miniatura ferrarese (considerando la prima fase come quella caratterizzata dal Giraldis e dalla sua scuola) per una particolare connessione di elementi padovani e veronesi.

²³ M. MEISS, *Andrea Mantegna as illuminator (an episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy)*, Hamburg, 1957. Questa pubblicazione è stata recensita da G. Fiocco in « Paragone » IX, 1958, n. 99, pp. 55-58 e tavv. 35-38.

peraltro assai dubbi, lasciano l'ipotesi in un ordine puramente congetturabile.



Fig. 8. - FRANCO DE' RUSSI (?) - *Frontespizio miniato di un Uffiziolo della Vergine.*
(Milano, Biblioteca Ambrosiana).

Tenendo certo presenti i caratteri stilistici del miniatore Franco nella allegoria della Collezione di Ducali e l'epoca relativamente tarda nella quale può porsi questa miniatura di cui si è discusso,

la quasi totalità dei critici ²⁴ è incline a riferire alla mano di Franco de' Russi anche due frontespizi di un incunabolo in pergamena di Aristotile in due grossi tomi stampato a Venezia nel 1483 da Andrea Torresani e Bartolomeo De Blavis (HC 1660 Proctor 4701 GW 2337-38) (figg. 9, 10) già in possesso del collezionista inglese Henry Yates Thompson ²⁵; opere di chiara derivazione settentrionale, padana, che

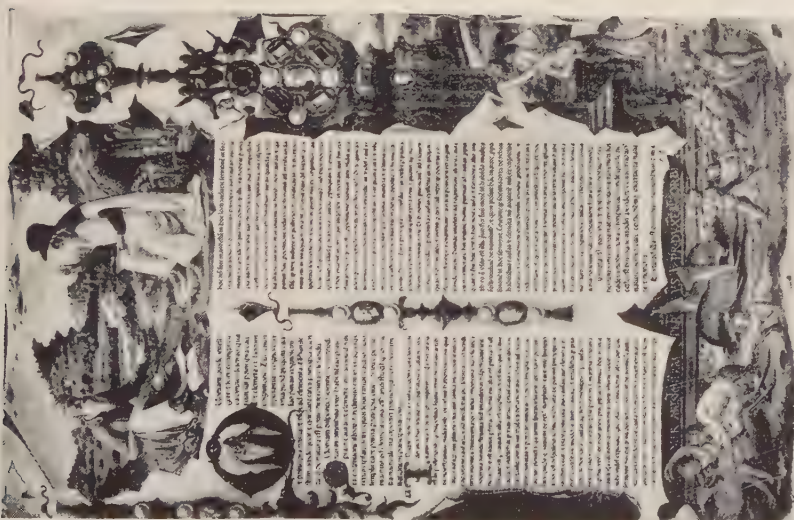
²⁴ Così il SALMI (*La miniatura emiliana*, cit., p. 338) e, pure dubitosamente, D'ANCONA-AESCHLIMANN (*op. cit.*, p. 188). Incomprensibile ed ingiustificata dalla mancanza di ogni documento in proposito, riesce poi la sicurezza con la quale il SERAFINI (*art. cit.*, p. 422) parlando sempre della maturità di Franco de' Russi, afferma che « *Un'altra opera sicura del suo periodo veneziano è la decorazione miniata dell'Aristotile posseduto dal collezionista inglese Mr. H. Yates Thompson* ».

²⁵ H. YATES THOMPSON, *The most magnificent book in the world?*, in « *The Burlington Magazine* », IX (aprile-settembre 1906), pp. 16-21.

Quest'incunabolo in pergamena appartiene ora alla biblioteca Pierpont Morgan segnato E.41.A, E.2.78.B. (THURSTON-BÜHLER, *Check list of fifteenth century printing in the P. Morgan Library*, New York 1939, n. 907, p. 79; M. BINGAM STILLWELL, *Incunabula in American Libraries - a second census of fifteenth-century books owned in the United States, Mexico and Canada*, New York, 1940, A. 861-62, p. 43).

Orientato in un gusto affine sebbene di una meno costruttiva tendenza, è il frontespizio di un S. Agostino, *De Civitate Dei*, proveniente dalla collezione di Lord Sunderland, ora nella stessa biblioteca Morgan (Inc. E.13.D.=H C 2051; G W 2879; BMC,V p. 175. J. Pierpont Morgan, *Lib., Catalogue of manuscripts and early printed books... Early printed books*, vol. II — *Italy and part of France* —, London, 1907, n. 310 P.47. THURSTON-BÜHLER, *cat. cit.*, n. 760 p. 67. BINGHAM STILLWELL, *cat. cit.*, A. 1094, p. 55) stampato a Venezia nell'ottobre del 1475 da Nicola Jenson, che il BERENSON già attribuì a Girolamo da Cremona (*Pittura italiane del Rinascimento*, Milano, 1936, p. 220). Mentre dunque i rapporti fra i due incunaboli sembrano precisabili in una parentela di ordine culturale più che stilistico, vorremmo circoscrivere nello stesso ambito la partecipazione in uno di essi del pittore cremonese che già qualche anno prima miniando i Graduali del Duomo di Siena (1468-1474) si era soffermato ad arricchire i margini delle carte con perle e pietre preziose incastonate tra i vivi colori di tralci dalle esuberanti volute. Se risulta quindi incerto riconoscere nel minio del S. Agostino — e tanto meno dell'Aristotile, data inoltre la seriorità di quest'opera — la paternità di Girolamo da Cremona come una ultima propaggine veneta della sua attività, rimane peraltro legittimo ascrivere alla sua maniera quella particolare amistià con l'arte dell'oreficeria, che fruttificò subito, variamente accresciuta di motivi classicheggianti, e della quale ci è dato seguire la propagazione in ambiente veneto.

Ma per il contributo di Girolamo da Cremona all'industria libraria si vedano i fondamentali studi del BERENSON, in *The Study and Criticism of Italian*



Figg. 9-10. - MINIATORE DELL'ARISTOTILE GIÀ THOMPSON - Frontespizi
 miniati di un *incunabulo* col commento di Averroè ad Aristotile.
 (New York, Biblioteca Pierpont Morgan).

già il loro possessore volle riconoscere come ferraresi²⁶ e che non vanno pure disgiunte da reminiscenze belliniane e mantegnesche. Nella prima delle due miniature (fig. 9), concepita come un cartiglio lacerato contenente il testo sotto i cui squarci si intravedono, sullo sfondo di un paesaggio roccioso, partiti architettonici con bassorilievi a candelabre e preziosi cammei classicheggianti; figurazioni mitologiche di satiri ed eroti contornano la scrittura e si riuniscono superiormente ove in un paesaggio campestre la figura di Aristotile in atteggiamento di docente siede contrapposta a quella del filosofo Averroé che si appresta a scrivere il commento allo Stagirita.

L'altra miniatura (fig. 10) mostra un consesso di 7 filosofi, su di una tribuna alla sommità di arcate a tutto sesto su pilastri alla cui base siedono le solite gazzelle e lepri che scherzano con satiri e putti; dalla ringhiera della tribuna pende, come svolta dinanzi alle arcate, la pergamena contenente il testo, in due colonne divise da cammei classicheggianti e da pietre preziose.

La conoscenza dell'ultima maniera di Franco de' Russi quale ci viene con probabile verità dal frammento di Ducali del British — ammettendo pure una evoluzione creativa nella versatile personalità del mantovano — sembra inadeguata a consentirci l'attribuzione dei due magnifici frontespizi dell'Aristotile già Thompson. In essi è la preziosa eleganza di una sensibilità cresciuta in quell'educazione padovana che « *mostra una sua predilezione per il libro umanistico al quale imprime il suggello della propria originalità, preferendo ai bianchi girari una nobile riquadratura architettonica delle pagine ravvivate da putti, per la fondamentale eco di Donatello, ed in rapporto con l'ambiente ferrarese* »²⁷.

Ed in definitiva vedremo le miniature dell'Aristotile già Thompson, piuttosto come espressioni di un linguaggio stilistico che si ambienta fra i modi del miniatore, supposto Bernardo Parenzano giovane, che opera nel frontespizio di un « Domitius Calderinus, Commentarii in Juvenalem » della Laurenziana di Firenze (cod.

Art; Second series, London, 1920, pp. 97-110, e del SALMI, *Gerolamo da Cremona miniatore e pittore*, in « Bollettino d'Arte » II (1923); pp. 358-404 e pp. 461-478.

²⁶ H. YATES THOMPSON, *art. cit.*, p. 16.

²⁷ M. SALMI, *La miniatura italiana*, Milano, 1956, p. 63.

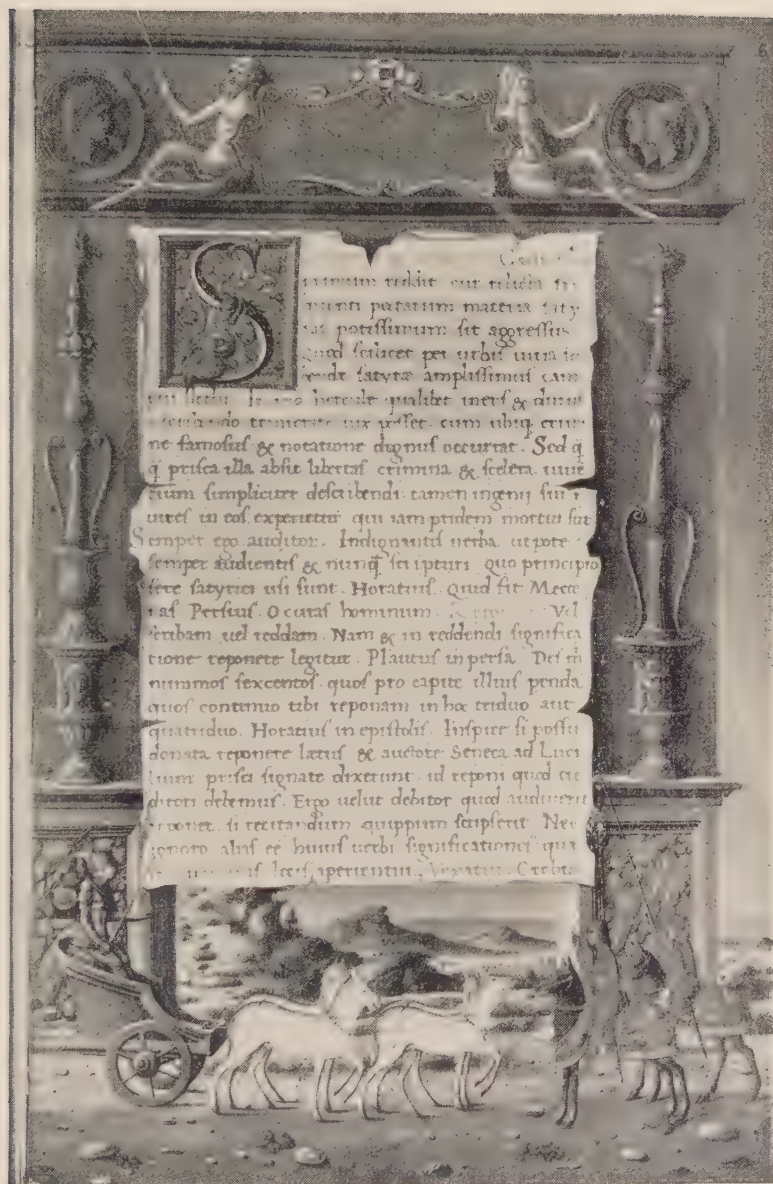


Fig. II. - MINIATORE DELL'ARISTOTILE GIÀ THOMPSON - *Frontespizio*
miniato di un Giovenale, Satire.
 (Vaticano, Biblioteca Apostolica).

Plut. 53.2, c. 1r), datato 1474 e dedicato a Giuliano de' Medici²⁸ (« un'opera ... che presenta iscritta la dedicatoria in un paesaggio scoglioso e con grotte, di estrema originalità, sparso di fauni che suonano o scherzano o giocano con le rosse palle dell'arma dei Medici o trasportano Bacco fanciullo addormentato ed ubriaco »²⁹) e l'altra più recente creazione di un anonimo miniatore padovano conservata in un manoscritto degli « *Scriptores historiae augustae* » nella Vittorio Emanuele di Roma (ms. 1004, c. 4r)³⁰ ove leggere candelabre lombardeggianti con putti e panoplie contengono le cornici dei frontespizi adorni di medaglie con effigi imperiali, alla cui base si uniscono le altre reminiscenze classiche di satiri e cornucopie.

Viceversa, vicinissima ai frontespizi dell'Aristotile già Thompson è l'unica miniatura a piena pagina (fig. 11) contenuta in un Comento di Giorgio Merula alle Satire di Giovenale (Biblioteca Vaticana, cod. Urb. lat. 663)³¹.

Sullo sfondo di un verde paesaggio collinoso il quale lontana

²⁸ M. SALMI, *Aspetti della cultura figurativa di Padova e di Ferrara nella miniatura del primo Rinascimento*, in « *Arte Veneta* » VIII (1954), p. 133 e fig. 137, p. 134. Id., *La miniatura emiliana*, op. cit., p. 338, nota 1. Id., *La miniatura italiana*, op. cit., p. 63, tav. LXVII. BANDINI, *Catal. codd. lat. Bibl. Laurentianae*, II, coll. 578-579. — *Mostra della Bibl. di Lorenzo*, p. 72, n. 256. FRANCINI CIARANFI, in « *Bollettino d'Arte* », XXXIV (1949), p. 189. G. MUZZIOLI, *Mostra Storica Nazionale della Miniatura*, Catalogo, Firenze, 1954, n. 611, p. 385. Il SALMI inoltre (*La miniatura emiliana*, op. cit., p. 338, nota 1 e fig. 185, p. 341) vede « connesso alla stessa tendenza », (dell'Aristotile già Thompson), « *L'Antiquarium* » del monaco reggiano Michele Fabrizio Ferrarini (*Mostra del Libro Emiliano*, n. 119) nella Biblioteca Comunale di Reggio, ricco di disegni a penna con un frontespizio architettonico pure a penna su fondo d'oro, di carattere veneto con qualche motivo (le complicate colonne ad es.) lombardeggianti ».

²⁹ M. SALMI, *Aspetti della cultura*, art. cit., p. 133.

³⁰ IBID., p. 138 e fig. 144, p. 138; 147, p. 140. G. MUZZIOLI, *cat. cit.*, n. 687, p. 427 e tav. LXXXIV b.

³¹ Membr., mm. 264×170, fra il 1474 ed il 1482, cc. 161 scritte da una mano, in una colonna chiosata marginalmente in rosso e numerata di recente a macchina. Una miniatura a piena pagina, senza margini, alla c. 6r; iniziali tricolore e titoli in oro preposti all'inizio della prefazione e delle singole satire (cc. 1r, 6r, 21r, 33v, 51r, 59r, 82r, 93v, 106r, 110v, 126v, 135r, 139r, 145r, 153r, 158v). Alla c. 5v l'aquila nera incoronata e lo stemma della casa feltresca con le imprese avute da Federico di Montefeltro (+1482) nel 1474 (fig. 22). Fascicoli: 1^o, 2^o-11^o, 12^o, 13^o-15^o, 16^o-17^o, 18^o... Legatura originaria in pelle marrone con ornati geometrici in oro e lo stemma urbinato impressi su entrambi i piatti. V. STORNAJOLO, *cat. cit.*, vol. II (codd. 501-1000), Roma, 1912, pp. 173-174. *Miniature del Rinascimento*, Mostra, *cat. cit.*, n. 26, p. 30.

profondamente in aerei rilievi che si fondono con l'azzurro del cielo, campeggia su di un piano molto avanzato una fronte architettonica che limita alquanto i margini all'intorno. Dall'alto in basso, in un attico color verde, due argentee medaglie classicheggianti affrontate, fra le quali due satiri sostengono l'intestazione *ENARRATIO PRIMAE SATIRAE* in caratteri argento su fondo azzurro; al di sotto, un cartiglio smarginato e semilacero con l'inizio della satira, è sospeso fra due candelabre auree su di un fondo violaceo. La composizione termina in basso con una « Allegoria di Marte » (allusiva alla prefazione di Giorgio Merula — che nelle prime 5 carte precede immediatamente il testo delle satire — in cui Federico di Urbino è simbolicamente paragonato al dio della guerra) rivestito di una corazza d'oro su di un carro purpureo tirato da quattro cavalli bianchi che si incontrano con due cavalieri del Duca di Urbino, come è indicato dalle lettere *D(VX)V(RBINI)* sulle bardature.

Consideriamo alcune peculiari affinità di questa miniatura con i frontespizi dell'Aristotile già Thompson, prescindendo pure dalla medesima intonazione generale di gusto in entrambi.

Le figure dei satiri soprattutto, trattate con particolare intento naturalistico, trovano precisa rispondenza fin nei dettagli, in quella alla base della pagina illustrata nel I volume dell'incunabolo già Thompson (v. fig. 9).

Analoga rispondenza si rileva nella maniera in cui i due paesaggi (al di sotto del cartiglio nel frontespizio dell'Urb. lat. 663 (fig. 11) e superiormente, tra i due filosofi, nell'altro del primo volume dell'Aristotile) (fig. 9) sono realizzati, dalla forma delle colline inclinate verso destra e tagliate a ripiani, alle minute punteggiature verdi che traducono la vegetazione di queste. Ed una attenta minuzia precisa i contorni delle pietre che cospargono i primi piani delle tre miniature con preziosità da orafo; come pure questa medesima sensibilità si sofferma ad incastonare di brillanti il margine esterno della miniatura a piena pagina nel primo volume dell'Aristotile, e la sommità della cornice, fra i due satiri, nella decorazione del codice urbinato.

Si è detto come il manoscritto delle satire di Giovenale spetti alla seconda metà circa dell'ottavo decennio del '400; pare altresì che tra le due decorazioni intercorra un certo intervallo il quale sarebbe motivato da una esuberanza decorativa che viene a compiacere ed accrescere quel gusto classicheggiante dei frontespizi dell'incunabolo di Aristotile rispetto alla miniatura vaticana-urbinato.

Il che venendo a concordare con la posteriorità cronologica della prima delle due opere (1483) la distanza appunto anche stilisticamente dalla minore complessità della illustrazione nel codice del Duca di Urbino.

A Padova, e non disgiunti da ricordi ferraresi, vediamo pure ambientarsi i modi del miniatore che nel 1481 illustrava con nu-



Fig. 12. - MINIATORE DELL'ARISTOTILE GIÀ THOMPSON - *Miniatura in un Giovenale, Satire.*
(Vaticano, Biblioteca Apostolica).

merose miniature, per Giovanni Pico della Mirandola, un monumentale Plinio « *Naturalis Historia* », (Venezia, Bibl. Marciana, cod. lat. 2976 già CCXL cl. VI)³².

³² Membr., mm. 417×289, anno 1481, cc. 458 scritte in una colonna dalla mano di Nicola de Mascarini di Ferrara (c. 458v: « *Hoc opus scripsit Nicolaus de Mascarinis de Ferraria, ad instantiam Magnifici Comitis Ioannis de la Mirandola, anno incarnationis domini nostri Iesu Christi MCCCCLXXXI, die XVII Augusti* ») e numerate a mano. Due miniature a piena pagina alle cc. 3r e 27r, come cornici dell'inizio rispettivamente del I e II libro della « *Naturalis Historia* »; una iniziale figurata con un ritratto, alla c. 1r; inoltre, iniziali policrome contenenti figurazioni relative all'argomento dei vari libri dell'opera ai quali sono preposte, e contenute da fregi fitomorfi combinati liberamente con delfini affrontati, si trovano alle cc. 47v (l. III), 58v (l. IV), 68v (l. V), 80r (l. VI), 96r (l. VII), 110v (l. VIII), 125v (l. IX), 137v (l. X), 150v (l. XI), 167r

L'illustrazione della carta gr è nel codice senz'altro la più impegnativa. Un aereo complesso architettonico costruito senza profondità con intenti illusionistici rievocanti le pitture romane del quarto stile, accoglie figurazioni di putti, cornucopie, festoni e satiri musicanti secondo il consueto repertorio del mondo veneto.

Un luminoso colore mattinale investe la composizione tradotta poi con equilibrio che persegue un ordine simmetrico nella distribuzione degli elementi decorativi impiegati misuratamente. Questo stesso ordine compositivo è quello che ha ispirato il miniatore del codice Vat. lat. 1569, di cui torneremo subito a parlare, nella carta 1r (fig. 13); in entrambe un cielo azzurro al sommo del frontespizio, prende chiarezza sfumando gradatamente sui lineamenti sommari del paesaggio nei margini esterni; come pure, superiormente fra i festoni floreali, il titolo dell'opera è presentato da due putti, iscritto come epigrafe lapidaria su di un pannello scuro entro una cornice risolta alla sommità in due delfini affrontati. Analogo concetto troviamo pure nel frontespizio del Vat. lat. 214 (fig. 17), ove poi il testo è ordinato nel cartiglio sospeso lasciando nell'angolo superiore il campo per l'iniziale accompagnata dalla figura di Origene, come da quella di Plinio il vecchio nel codice marciano. Conseguenti analogie si riscontrano alla base dei partiti architettonici ove due cornu-

(l. XII), 175r (l. XIII), 182v (l. XIV), 191r (l. XV), 199r (l. XVI), 214r (l. XVII), 230r (l. XVIII), 249r (l. XIX), 260v (l. XX), 275r (l. XXI), 286r (l. XXII), 296v (l. XXIII), 306v (l. XXIV), 318r (l. XXV), 328v (l. XXVI), 339r (l. XXVII), 347v (l. XXVIII), 364v (l. XXIX), 373v (l. XXX), 382v (l. XXXI), 391r (l. XXXII), 400r (l. XXXIII), 410v (l. XXXIV), 420v (l. XXXV), 433v (l. XXXVI), 446v (l. XXXVII). Alla base della miniatura della c. 3r lo stemma di Pico della Mirandola (1463-1494). Fascicoli: 1¹⁰-2¹⁰, 3^{8.2}, 4¹⁰, 37¹⁰, 38⁸, 39¹⁰-46¹⁰, 47^{1.2}. Legatura in pelle non originaria.

Il codice fu fatto scrivere da Giovanni Pico per la sua biblioteca, quando a diciotto anni studiava filosofia a Padova con l'averroista Nicoletto Vernia nel biennio 1480-82; durante gli eventi napoleonici fu trasferito alla Biblioteca Nazionale di Parigi donde tornò alla Marciana nel 1816 (v. F. NEGRI, *Vita di Apostolo Zeno*, Venezia, 1816, p. 379: «... Un superbo Plinio in carta pecora fatto copiare con bellissime miniature da Pico della Mirandola, si sentì tentato a venderlo a Marco Foscarini in tempo delle sue disgrazie, ma poi nol fece; e così avrebbe lasciata una preda di più alla rapacità straniera, se a farci recuperare il mal tolto non fosse di recente accorso il favore di provvidissima stella». v. MUZZIOLI, *cat. cit.*, n. 613, p. 386).

G. VALENTINELLI, *Bibliotheca manuscripta ad S. Marci Venetiarum. Codices mss. latini*, v. Venezia, 1872, pp. 57-58. M. SALMI, *La miniatura italiana*, cit. pp. 63-64, tav. LXVIII.

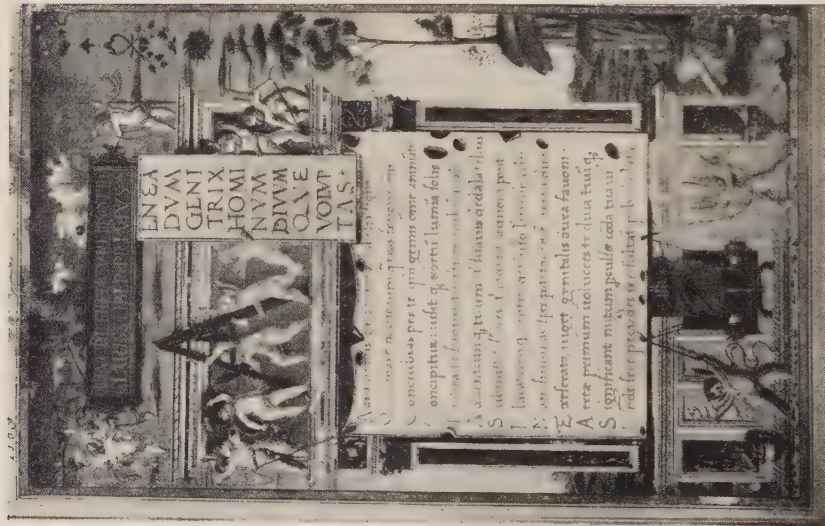


Fig. 13-14. - « SEGUACE DI FRANCO » - *Frontespizio, fregio ed iniziale miniali di un Lucrezio, De rerum natura.* (Vaticano. Biblioteca Apostolica).



copie sono incrociate a sostenere gli stemmi del codice Vat. lat. 1569 e del marciano; e con le assonanze cromatiche degli stessi frontespizi si completa l'avvicinamento di due momenti creativi d'un medesimo gusto.

Possiamo altresì osservare come anche rispetto alla cronologia, il « Plinio » della Marciana costituisca un precedente prossimo del « Lucrezio » vaticano (due anni intercorrono fra le due opere) nel quadro della industria libraria artistica dell'ambiente padano.

« Seguace di Franco » fu già definito dal Salmi³³ il miniatore settentrionale che opera in un « Lucrezio » della Vaticana (cod. Vat. lat. 1569)³⁴ (figg. 13-15).

L'anno prima che illustrasse il Lucrezio vaticano il miniatore aveva eseguito per lo stesso pontefice Sisto IV una altrettanto impegnativa decorazione di diverso ordine compositivo, nelle prime due pergamene di un incunabolo contenente « *Quaestionum metaphysicarum libri XII* » di Gabriele Zerbi³⁵ (Biblioteca Vaticana, inc.

³³ *La miniatura emiliana*, cit., p. 338, nota 1.

³⁴ Membr., mm. 272×175, anno 1483, cc. 160 scritte in una colonna dalla mano di Gerolamo De Tauris di Rimini (c. 152v: *Ego Dominus Jheronymus Ariminensis / canonicus Regularis Sancti Augustini / Ser Mathei filius et de Tauris Anno / Gratie domini MCCCCLXXXIII Nonis / Decembris raptim et ante lucem Hec Scripsi / Imperpetuum / Ave Frater / Atque Vale*) (fig. 15), e numerate a mano. Una miniatura a piena pagina alla c. 1r; 4 lettere iniziali maggiori in oro, incentrate in quadri monocromi lumeggiati d'argento e accompagnate marginalmente da altrettante candelabre floreali policrome, iniziano 4 dei 6 libri del « *De rerum Natura* » (c. 47v l. III; c. 69v, l. IV; c. 96r, l. V; c. 126r, l. VI); altre numerose iniziali dello stesso tipo, ma più piccole. Alla base della miniatura a piena pagina lo stemma di Sisto IV Della Rovere (1471-84). 16 Fascicoli quinioni. Legatura in pelle rossa dell'epoca di Pio VI Braschi (1775-99) di cui reca sulla costa lo stemma insieme a quello del Card. Bibliotecario Francesco Saverio De Zelada (1779-1801), impressi in oro.

v. B. NOGARA, *Codices Vaticani Latini*, vol. III (codd. 1461-2059), Roma, 1912, pp. 68-69. — « *Miniature del Rinascimento* », *Mostra, cat. cit.*, n. 24, p. 30. SERAFINI, *art. cit.*, p. 260 e fig. 14 p. 253.

³⁵ Membr., mm. 293×195, cc. 512 prive di numerazione e stampate in caratteri gotici in due colonne. c. [1v]: GABRIELIS. ZERBI. VERONENSIS. / PHILOSOPHI. ET MEDICI. AD SI / XTUM. IIII. PON. MAX. PREAFATIO. (manoscritto)

c. [2r]: GABRIELIS. ZERBI. VERONENSIS. / IN QUAESTIONIBUS. METAPHY / SICIS. QUAS. EDIDIT. PROLOGUS. (manoscritto).

c. [489r]: IMPRESSUM BONONIE PER JOHANEM DE NORDLINGEN: HENRICUM DE HARLEM SOCIOS. / ANNO SALUTIS M. CCCC. LXXXII. KLIS DECEMB. SEDENTE SITO IIII. PONT. MAX ANNO / EIUS DUODECIMO / PETRUS ALMADIANUS. / UITERBIENSIS. / PHI. CULT.

Decorato con due miniature a piena pagina alle cc. [1v] e [2r]; con cor-

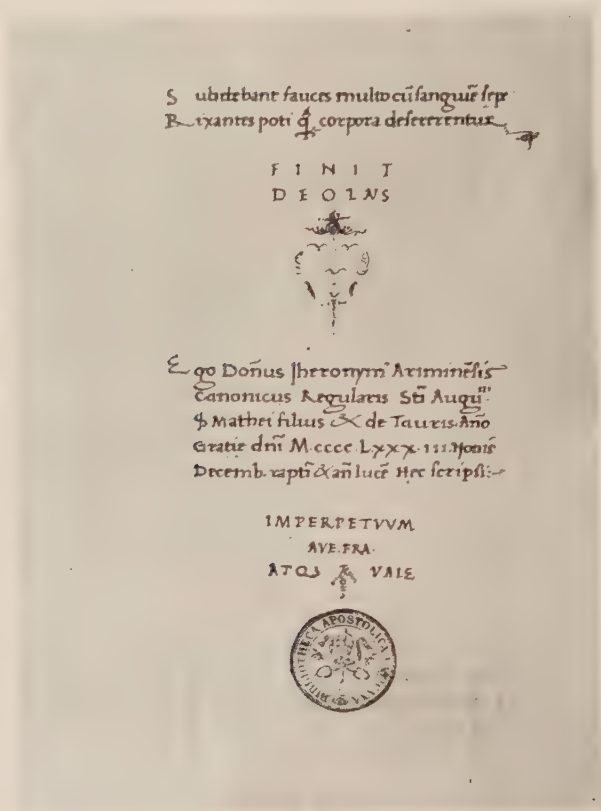


Fig. 15. - GIROLAMO DE TAURIS - *Colofone autografo in un Lucrezio, De rerum natura.*
(Vaticano, Biblioteca Apostolica).

Membr. II 19 - H C 16285. B M C, VI, p. 820. Polain 4067. [Esemplare di dedica] che abbiamo potuto attribuire con verosimiglianza alla sua mano per talune precise concordanze di stile e di gusto.

nici fitomorfe ed iniziali maggiori su fondo oro in cui ricorrono frequentemente ghiande e racemi di quercia allusivi alla famiglia Della Rovere, all'inizio dei singoli libri dell'opera; inoltre con numerose altre iniziali minori policrome all'inizio dei paragrafi. Nei margini inferiori delle cc. [1v] e [2r] rispettivamente gli stemmi dello Zerbi e dei Della Rovere.

L'incunabolo è appartenuto sin dal secolo XV alla Biblioteca Vaticana (nella quale dovette essere introdotto dallo stesso Sisto IV) essendo menzionato in un

Il libro è un ponderoso tomo che presenta nella illustrazione un curioso caso di collaborazione fra una impersonale e ritardataria mano che popola i margini delle carte di una gotica fioritura a girari e spiruline d'oro, e l'educazione umanistica del « Seguace di Franco » tutta permeata di reminiscenze classiche, che opera nei frontespizi.

Quando infatti il medico veronese, prima della rottura dei rapporti con papa Della Rovere gli volle dedicare un esemplare della sua opera filosofica stampata a Bologna, volle curare particolarmente, come di consueto, l'illustrazione che fece brillare di fregi ed iniziali conformi ai caratteri gotici della stampa, le numerose carte interne del libro lasciando le prime due alla più moderna ed esperta arte dell'altro miniatore; il quale era dunque a questo tempo imprenditore di decorazioni maggiori nell'industria libraria. Segno questo allusivo ad una certa importanza che in questo ambiente settentrionale veniva ad essere riconosciuta all'immediato continuatore ed interprete degli ultimi modi di Franco de' Russi.

La prima pergamena dell'incunabolo aveva ricevuto dunque nel verso una cornice a pesanti girari verdi di quercia (come quella opposta una iniziale R in campo oro) intorno alla dedica dell'opera (il cui titolo, si noti, fu per raffinatezza manoscritto, in caratteri capitali, su una fronte di sarcofago, mentre è a stampa in tutti gli altri esemplari della stessa edizione) quando il « Seguace di Franco » intervenne e vi inserì lo stemma e tre medaglie monocrome (lateralmente rosse ed in alto azzurra) copiate da monete romane (fig. 16); e vedremo più avanti altri sapienti esempi di questo gusto del miniatore per i monocromi, in fregi ed iniziali di altri codici.

La pagina a fronte poi voleva una rappresentazione di dedica: è l'unico soggetto storico che sino ad oggi conosciamo nella carriera di questo miniatore; e vi lascia segno di mediocre ritrattista nella legnosa figura di Sisto IV in trono (ci sovviene il magnifico ritratto del medesimo che verosimilmente il più grande Giraldi eseguì nella

inventario quattrocentesco della biblioteca, ora cod. Vat. lat. 3947, a c. 48v (v. M. BERTOLA, *Incunaboli esistenti nella Biblioteca Vaticana durante il secolo XV*, in « Miscellanea Giovanni Mercati », vol. VI (Studi e testi 126), Roma, 1946, p. 399).

Legatura in pelle rossa con gli stemmi di papa Pio VI Braschi (1775-99) e del Cardinale Bibliotecario Francesco Saverio De Zelada (1779-1801) impressi in oro sulla costa.

v. « *Miniature del Rinascimento* », *Mostra, cat. cit.*, n. 69 p. 44 e tav. X.

carta 6r dell'Urbinate latino 151 della Vaticana) che riceve il libro dalle mani dello Zerbi, affiancato da quattro impersonali figure in abito cardinalizio sedute, in una veduta di scorcio, su due stalli dorati.

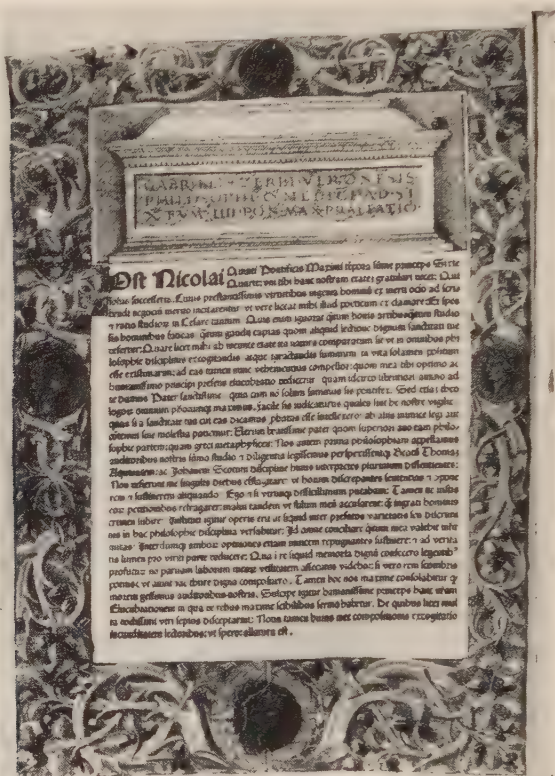


Fig. 16. - « SEGUACE DI FRANCO » - Cornice miniata con la dedica di G. Zerbi. (Vaticano, Biblioteca Apostolica).

Ma il carattere dell'artista si esprime meglio nella cornice della stessa pagina, nella quale su di un fondo amaranto alterna pietre preziose, perle e corolle aperte di fiori, mentre nel margine interno preferisce isolare due lunghe sottili candelabre dorate, interrotte da una moneta dell'imperatore Claudio che guarda un'altra di Nerone oppostale.

Nel verso della stessa carta 2, due minuscole iniziali Q, inqua-

drate in campi monocromi, sono dovute alla stessa mano per un preciso riferimento allo stile delle capitali lapidarie numerosissime nelle carte del Vat. lat. 1569.

Il Lucrezio ed il Gabriele Zerbi della Vaticana parrebbero dunque condizionare un periodo emiliano dell'attività del miniatore negli anni 1482-83; almeno di non pensare (e ciò non è metodicamente repressibile) che un codice ed un incunabolo, scritto e stampato rispettivamente a Rimini e a Bologna per Sisto IV, fossero inviati a miniare in Roma prima di essere presentati al pontefice.

Tuttavia il luogo d'origine delle creazioni rimane limitato ad un significato topografico, per non riuscire determinante rispetto allo spirito informato ad esse dalla ormai matura personalità dell'autore; il quale aveva trovato altrove che nell'ambiente romano le sue origini, e solo successivamente in questo ambiente lo vedremo completarsi di qualche ultima esperienza dell'antico.

Più prossimo nei riguardi compositivi al Lucrezio vaticano, ma ad esso cronologicamente di poco posteriore, riteniamo il frontespizio di un manoscritto di Origene, sempre nella Biblioteca Vaticana (cod. Vat. lat. 214)³⁶ (fig. 17).

³⁶ Membr., mm. 384×258, fra il 1471 e il 1484, cc. 208 scritte in una colonna da una mano e numerate a mano. Una miniatura a piena pagina senza margini nella c. 1r; numerose ricche iniziali di vari colori e dimensioni, ma di un medesimo tipo, inquadrare in campi monocromi lumeggiati in oro ed argento con rappresentazioni classiche; all'inizio ed alla fine dei singoli libri, le iniziali sono accompagnate marginalmente da candelabre policrome prevalentemente fitomorfe nelle cc. 2r (fig. 18), 33r, 69v, 104v, 125r, 163r, 163v. Alla sommità ed alla base della miniatura a piena pagina, rispettivamente, una medaglia monocroma con il profilo di Sisto IV Della Rovere (1471-84) e lo stemma del medesimo (v. fig. 17). Fascicoli: 1¹⁰-20¹⁰, 21⁸. Legatura del sec. XIX in pelle rossa con impressi sulla costa, in oro, gli stemmi di Pio IX Mastai (1846-78) e del Card. Bibliotecario Angelo Mai (1853-54).

v. M. VATTASSO, *Pio Franchi De' Cavalieri, Codices Vaticani Latini*, vol. I (codd. 1-678) Roma, 1902, pp. 166-167. S. BEISSEL, S. J., *Vaticanische Miniaturen*, Friburgo, 1893, p. 43.

Il miniatore « Seguace di Franco » oltre al frontespizio di questo codice, ha dipinto la candelabra della c. 2r (fig. 19) e le iniziali nelle cc. 2r, 5r, 9r, 15v, 20r, 25r, 27v, 30v; da c. 33r sino alla fine, l'illustrazione del manoscritto è stata seguita da una seconda sapiente mano che ha profuso le altre candelabre policrome e le iniziali figurate, seguendo il concetto di inserire in esse monocromi ispirati all'antichità classica, iniziati dall'autore della precedente decorazione.

Ci occuperemo altrove prossimamente dell'attività di questo miniatore che proseguì e completò il Vat. lat. 214; si tratta di una personalità di indubbio rilievo e certamente celebre nell'ambiente romano di quegli anni, se la troviamo

Le due miniature a piena pagina presentano — con certa più ampia massività nel secondo dei due codici — su profonde vedute campestri rischiarate di luce mattinatale, fronti architettoniche decorate, nella consueta ispirazione all'antico, con bucrani, cornucopie e candelabre monocrome popolate di putti alati atteggiati nella raffinata finzione di sostenere con delle funi i cartigli di pergamena recanti il testo manoscritto³⁷, secondo certo gusto, diffuso in quegli anni anche in ambiente veneto, di cui abbiamo avuto esempio nel secondo frontespizio dell'Aristotile già Thompson; ma nell'una e nell'altra composizione i delfini affrontati ci richiamano al mondo ferrarese sebbene quella finissima candelabra fitomorfa a c. 2r (fig. 18) in funzione distintiva di *explicit* ed *incipit* lungo il testo marginalmente, sia, nella sua intonazione policroma e nel disegno, peculiare dell'ambiente romano.

Entrambi i codici furono dunque scritti nell'ultimo periodo del pontificato di Sisto IV (il Vat. lat. 1569 reca a c. 152v la data 1483; fig. 15) e miniati uno dopo l'altro, prima del 1484, anno della morte del papa³⁸, da una eclettica personalità (la quale ha una sua formazione ferrarese-padovana non disgiunta da ricordi umbri nel paesaggio) che mostra talune affinità con le miniature delle Epistole di Libanio e del Frammento di Ducali del British, sopra esaminate e congetturate possibili opere della maturità di Franco de' Russi. Tuttavia vedremmo le miniature dei Vatt. latt. 1569 e 214 più precisamente orientate in quel gusto classicheggiante e nella più costruttiva intonazione dei frontespizi dell'incunabolo già Thompson (ai quali sono fra l'altro coeve), che più sopra si sono voluti distinguere da quelle probabili opere del miniatore mantovano di cui si è discusso.

operosissima nei codici creati per Sisto IV; come vedremo, le sue creazioni sono distribuite in un periodo relativamente breve e si qualificano per una inflessione estetica unitaria e non troppo discorde dall'opera coeva di Melozzo in Roma.

³⁷ E ricordiamo quelli effigiati in analogo atteggiamento da Niccolò Pizzolo alla sommità della pala d'altare in terracotta dorata nella Cappella Ovetari agli Eremitani di Padova.

³⁸ Invero una maggiore e più articolata complessità nelle strutture del frontespizio appartenente al Vat. lat. 214, accenna ad una soluzione formale di un ritmo più sostenuto e suggerirebbe quindi la posteriorità di tale miniatura rispetto a quella dell'altro manoscritto datato 1483: tuttavia poiché la cronologia delle due opere è contenuta nel biennio 1483-84 appare ovvio riconoscere in esse, oltre che una conseguenza stilistica dell'una rispetto all'altra, due aspetti di tono diverso di un medesimo momento creativo dell'artista.

Ma il « Seguace di Franco » prima di queste opere maggiori, aveva miniato alcuni incunaboli con decorazioni classicheggianti dello stesso significato stilistico e purtuttavia di altro impegno. Infatti due

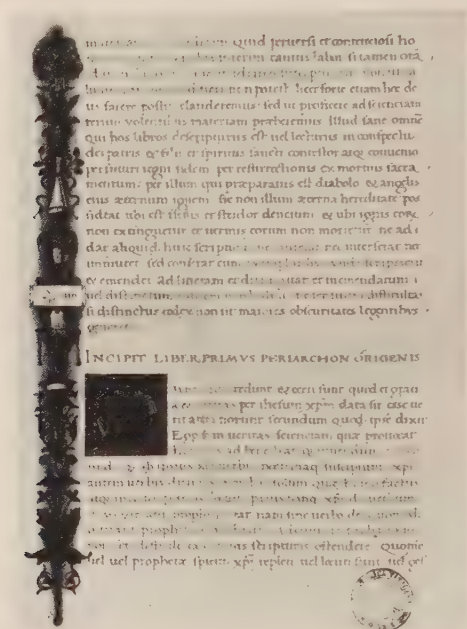


Fig. 18. - « SEGUACE DI FRANCO » - Fregio e iniziale miniati
in un Origene latino.
(Vaticano, Biblioteca Apostolica).

copie³⁹ di un « Eusebio » stampato a Venezia nel 1470 per i tipi di Nicola Jenson (H C *6699. Proct. 4066. B M C, V, p. 167)⁴⁰ ebbero, per due diversi committenti o acquirenti, le illustrazioni del miniatore; che rimangono oggi le testimonianze più arcaiche della sua atti-

³⁹ O tre? Al tempo del Proctor (1898) il British Museum possedeva due copie di questa edizione, mentre nel 1924 il B M C ne registra una sola. Forse dunque anche questo prezioso terzo esemplare dei primi tipi di Nicola Jenson oggi perduto, era stato illustrato dal « Seguace di Franco ».

⁴⁰ Eusebio, « *De euangelica praeparatione* », tradotto dal greco in latino da Giorgio di Trapezunte.

Cart., mm. 335×220, cc. 142 numerate a mano (imprese con 39 righe di

vità: e ne ambientano con tutta chiarezza nella cultura veneta le prove iniziali, tra Padova e Venezia (l'ingegnoso epigramma in distici che conclude l'edizione, fu composto dall'umanista piacentino Antonio Cornazzano che nel 1466, dopo la morte di Francesco Sforza, passava al servizio del Colleoni, ed avrebbe finito la sua vita presso gli Estensi nel 1484⁴¹; mentre Cristoforo Moro, di cui si fa menzione nel terzo esametro, già nel 1442 Capitano di Padova, nel 1447 Avogadore di Comune e nel 1448 Procuratore di S. Marco, rivestiva infine nel 1470 la dignità ducale che aveva ricevuta nel '62).

Una delle due copie di tale edizione veneziana appartiene oggi alla Biblioteca Apostolica (Stamp. Ross. 759). Nel frontespizio (c. 1-r) (fig. 19) la continuità spaziale viene scandita da membrature architettoniche della Rinascita, che divengono normative nel gusto di quell'ambiente e si popolano nelle cornici di enfiati putti, talora musicanti o reggi-festoni, per accogliere al centro un cartiglio lacero, ovvero una Madonna col Bambino secondo la consuetudine padovana nelle tavole di Marco Zoppo (Cauford Manor, Collezione Lord Wimborne) (fig. 20) e dello Schiavone (Londra, Galleria Naz.⁴²; Torino, Pinacoteca Naz.)⁴³. Nell'incunabolo in proposito poi, alla base della pagina, un anonimo stemma partisce una contesa di giovani guerrieri armati di faci accese ed ivi presentati come in disposizione di proskenio.

testo per una superficie di mm. 225×136) e legato in 14 fascicoli quinioni, tranne il VII che è un senione.

C. 142r. EUSEBII PAMPHILI OPUS FELICITER EXPLICIT (manoscritto).

Antonii Cornazani in laudem / Artificis Epigramma. /

Artis hic: & fidei splendet mirabile numen:

Quod fama auctores: auget honore deos.

Hoc Ienson ueneta Nicolaus in urbe uolumen

Prompsit: cui foelix gallica terra parens.

Scire placet tempus? Mauro christophorus urbi

Dux erat. aequo animo musa resecta suo est.

Quid magis artificem peteret Dux: christus: et auctor?

Tres facit aeternos ingeniosa manus.

M.CCCC.LXX.

⁴¹ MICHELE A. SILVESTRI, *Appunti di cronologia cornazaniana*, in *Miscellanea di storia, letteratura e arte piacentina*, in *Biblioteca storica piacentina*, V, Piacenza, 1915, p. 153.

⁴² A. VENTURI, *Storia dell'Arte It.*, vol. VII, parte III, Milano, 1914, fig. 21. p. 45.

⁴³ Id., *ibid.*, fig. 24, p. 48.

Si pronunzia già con palesi assonanze compositive, ma con minore impegno costruttivo, la concezione dei due frontespizi vaticani: inoltre, analoghe rispondenze nei dettagli (il putto che cavalca il del-fino nella iniziale E dell'incunabolo rossiano, come nei monocromi bruni del Vat. lat. 214 (fig. 17); le funi che sostengono il cartiglio attaccate all'ultima cornice, come gli ornati delle candelabre e dei capitelli) denunciano certe particolari affezioni nel gusto del miniatore già alle soglie dell'ottavo decennio del Quattrocento. Tuttavia nell'illustrazione dello stampato del Vaticano una tenue sensibilità cromatica volge la materia pittorica al monocromo, solo integrato di qualche tocco violaceo (nei capitelli e nella cornice superiore), azzurro (il medaglione della dedica: A D / SANCTISS. PA/PAM NICOLAUM. V./GEORGII TRAPAZUN/TII IN TRADUCTIONE/EUSEBII PANPHILI. E/PISCOPI CESARIE/NSIS PRAEFATIO), rosso e verde (le vesti e le ali degli angeli sulla cornice), e marginato di lumeggiature azzurre smorzate, che tornano costantemente nelle iniziali, completate di soggetti mitologici secondo la fondamentale attenzione all'antico. Diversamente del tutto quindi dalle luminose interpretazioni policrome degli sfondi agresti che accolgono, in pieno giorno, quelle architetture dei manoscritti già menzionati, secondo una più matura tendenza della stessa personalità del « Seguace di Franco », complicatasi di nuove integrazioni intorno all' '80 e forse anche divenuta esperta a quest'epoca di qualche dipinto di cavalletto.

Ma nell'altra copia dell'Eusebio conservata nel British Museum, già appartenuta al re Giorgio III (C. 14. c. 2), ed ora segnata IB. 19612, il miniatore preferì ai monocromi lumeggiati di azzurro un più largo impiego dei colori nelle iniziali, alle quali si accompagnano pure sobrie letterine rosse e verdi alternativamente; mentre nel frontespizio (c. 1r) tornano le tonalità brune e gialle, smorzate nella lettera iniziale accompagnata da due satiri; ed in calce quattro putti, anziché sei come nell'altra copia, si dispongono qui in un paesaggio a sostenere lo stemma della famiglia veneziana Priuli ovvero Proli (troncato: nel I di rosso pieno; nel II palato d'oro e d'azzurro)⁴⁴. Sempre a Venezia e nello stesso anno 1470 il miniatore operava ancora per commissione della famiglia Priuli — ma questa volta con i tipi di Vindelino da Spira — se uno stampato di Vienna (Inc. 5.

⁴⁴ V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, V, Milano, 1932, pagine 508-10.

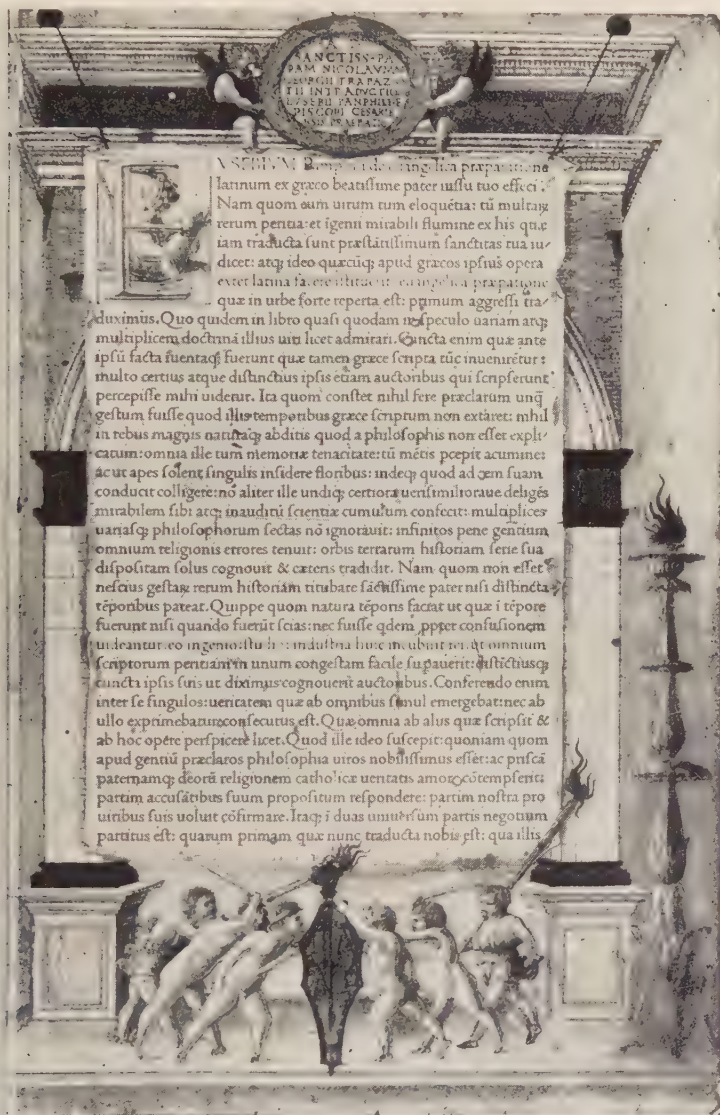


Fig. 19. - « SEGUACE DI FRANCO » - Frontespizio miniato di un Eusebio.
 (Vaticano, Biblioteca Apostolica).

C. 9=H C 10130. Proct. 4023. B M C, V, 154)⁴⁵ ripresenta di nuovo in modo eloquente la sua maniera nell'intestazione e nel piede d'una



Fig. 20. - MARCO ZOPPO - *Madonna col Bambino*.
(Cauford Manor, coll. Lord Wimborne).

⁴⁵ T. Livio, *Historiae Romanae decc. I, III, IV*. (3 copie nel British Museum, segnate IC. 19517-19).

Cart., cc. 420 stampate con 49 linee di testo per una superf. di mm. 272×147.

C. 419v: .M.CCCC.LXX./

Proderat haud multum Liui abs te scripta fuisse

Maxima si romę facta pari eloquio

Q seu desidiis: alio seu crimine quouis:

Siue & temporibus cuncta fere occiderant:

Queꝛ superfuerant opera: hec tam rara uideri:

Vt pene ipsorum copia nulla for&:

Et Vindelino debebis tu quoꝛ: formis

Egregie impressit has modo qui decadas:

pagina, percorsa trasversalmente, su di una cornice, dal non inconsueto corteo bacchico di satiri, menadi e centauri aggregati ad una biga recante l'arma (ora poco visibile) dei facoltosi banchieri di Venezia. La rappresentazione si dispone tra due are copiate fedelmente da prototipi romano-imperiali, nella precisa e fedele suggestione classica di cui si è fatto cenno sopra.

Qualche anno più tardi ritroviamo il miniatore ancora in ambiente veneto; e quindi in Lombardia mentre prosegue nel prestare la sua opera di collaborazione alla giovane industria libraria a stampa, illustrando altri due preziosi incunaboli. Il primo di essi è un esemplare della terza edizione di Petrarca, « Sonetti Canzoni e Trionfi » (preziosa per esserne stato tratto il testo dal manoscritto autografo) stampato a Padova nel 1472 da Bartolomeo de Valdezocco (Milano, Bibl. Trivulziana, inc. Petr. 2=H C 12755. Proct. 6759. B M C, VII, pagg. 904-5)⁴⁶.

Atque ipsas iisdem scevis velut hostibus acri

Bello oppugnatas fortiter oripuit.

Katalog der Buchkunstaussstellung der k. k. Hofbibliothek, Vienna, 1916, Nr. 139 (ivi l'incunabolo è segnato erroneamente: 9.D.7).

H. J. HERMANN, *Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance*, 2. Oberitalien: Venetien [*Beschreibendes Verzeichnis der illum. Handschrift. in Osterreich*, VIII, VI], Lipsia, 1931, n. 37, pp. 60-3, tav. XXI.

⁴⁶ Cart., mm. 283×160, cc. 8+181 numerate a mano (la numerazione omette le prime 8 carte ed il n. 139 facendo seguire alla c. 138 la 140, per cui l'incunabolo risulta di 180 carte numerate) c. 181r: *Francisci petrarcae laureati poetae / necnon secretarii apostolici / benemeriti. Rerum / uulgariū fragmē / ta ex originali / libro extracta / In urbe pa / tauina li / per abso / lutus est / foelici / ter. / BA R. de Valde. palauus. F. F. / Martinus de septem arboribus Prutenus / M. CCCC. LXXII. / DIE VI. N O / VEN / BIRS* (sic). Due miniature la prima includente uno stemma, in calce alla c. 1r che contiene il primo sonetto; l'altra disposta nella pagina come la precedente, alla c. 140v nella quale si iniziano i Trionfi (fig. 19). Inoltre 10 iniziali maggiori in oro su campi monocromi, alle cc. VIIIv, 1r, 136r, 140r, 152r, 155v, 164v, 171v, 174r, 177r. Filigrane: le carte sono filigranate coi segni della bilancia e della testa di bue alternatamente; né l'uno né l'altro tipo sono esattamente esemplati nel Briquet (*Les filigranes*, Ginevra, 1907) pur approssimandosi la prima al n. 2493, e l'altra ai tipi compresi fra i nn. 14777 e 14803. Legatura non originale in pelle rossa con ornati a volute oro impressi sulla costa e marginalmente su entrambi i piatti.

v. D. G. Rossi, *Catalogo di buoni libri... ecc.*, Roma, 1897, n. 392, p. 112. *Trésors des Bibliothèques d'Italie*, iv°-xvi° siècles, Paris, Bibliothèque Nationale, 1950, n. 286, tav. 17. M. MEISS, *op. cit.*, pp. 62-63 e nota 27 a p. 93, fig. 73.

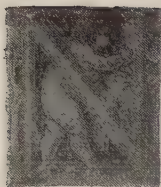
Il British Museum possiede due copie di questa edizione segnate I. B. 29811 A e B e che presentano pure alcune illustrazioni.

Oltre alle iniziali maggiori che nell'inquadramento e nel loro stile lapidario preludono già a quelle del Vat. lat. 1569, la decorazione del prezioso incunabolo accompagna le pagine ove si iniziano il Canzoniere ed i Trionfi con ingegnose figurazioni classicheggianti ispirate alla mitologia marina e costruite con una particolare sensibilità che denuncerebbe esperienze nel mondo dell'oreficeria. Il soggetto dunque è comune come abbiamo visto e si trova variamente impiegato nella Rinascita come elemento complementare; ma quella iniziale V della carta 1r, in cui un putto cavalca un delfino, vuole essere confrontata con le prime lettere capitali del Vat. lat. 214 ove un'idea analoga trova varie applicazioni di un medesimo linguaggio stilistico.

Al piede della stessa carta 1r con ben altra ricchezza cromatica è dipinta quell'allegoria includente lo stemma, sfumata marginalmente in azzurro: cornucopie e volute laterali su cui posano i due putti musicanti affrontati, sono di un color seppia schiarito e lumeggiato in oro, mentre in basso la composizione è chiusa dai due metallici delfini azzurri che torneranno particolarmente simili nell'altro incunabolo della Biblioteca Vaticana. All'interno l'allegoria mitologica, composta in monocromo verde, contrasta con l'elegante partitura azzurro e oro dello stemma, che trova due appendici nella testina alata lilla in alto, e nel bucranio della stessa cromia inferiormente.

Nell'altro frontespizio, dei Trionfi (fig. 21), un analogo inquadramento della decorazione nella pagina, lascia però all'allegoria una più libera disposizione in larghezza per non essere intesa come cornice di uno stemma. Il tema allude qui al contenuto dell'opera con un fantastico trionfo nuziale (nozze di Bacco ed Arianna) veduto come *thiasos* dionisiaco azzurro monocromo con dorature, in cui una giovane coppia entro una barca con ruote tratta da cavalli e sospinta da satiri e tritoni, è affrontata ad un cantaro dalle ampie volute e tralci vitinei fra i quali appare un Eros alato. Due cornucopie rosse e verdi intrecciate, in basso, due candelabre seppia dorate lateralmente ed una coppia di verdi delfini opposti ad una medaglia, limitano il trionfo allegorico.

Quest'ultima composizione più apertamente dell'altra sottintende l'osservazione di sculture antiche, specie fronti di sarcofagi di età imperiale, come modelli di simili creazioni.



EL TEMPO CHE
RINOVA I MEI
SOSPURI PER LA
DOLCE MEMO
RIA DI Q'VEL
GIORNO

CHE FV PRINCIPIO A SI
LVNGHI MARTYRI:
S CALDAVA IL SOL GIA LVN
ET LALTRO CORNO
DEL TAVRO: ET LA FAN
CIVLLA DI TITONE
CORREA GELATA AL SVO
ANTICHO SOGGIORNO
A MOR . LI SDEGNI : EL PIAN
TO . ET LA STAGGIONE
RICONDOCTO MHAVEAN
AL CHI VSO LOCO
OVE OGNI FASCIO IL COR
LASSO RIPONE.
I VI FRA LHERBE GIA DEL
PIANGER FIOCO
VINTO DAL SONNO VIDI
VNA GRAN LVCE:
ET DENTRO ASSAI DOLOR
CON BREVE GIOCO.



Fig. 21. - « SEGUACE DI FRANCO » - *Frontespizio miniato
dei Trionfi del Petrarca.*
(Milano, Biblioteca Trivulziana).

Il Meiss⁴⁷ ha definito il miniatore dell'incunabolo trivulziano un evidente seguace di Mantegna stesso, che, come molti dei suoi contemporanei e successori, dovette giudicare la « *littera mantiniana* » particolarmente adatta ai libri a stampa.

Si è già ricordata sopra (p. 120) l'ipotesi dello studioso che ricercando l'origine di certa capitale umanistica libraria e dell'impiego di racemi floreali come elemento decorativo delle lettere iniziali, ne vuole autore Andrea Mantegna intorno al 1459, che avrebbe miniato egli stesso, esercitando poi un così vasto influsso nell'ambiente padovano, in considerazione anche dei più larghi ulteriori sviluppi della sua arte. Ora a noi l'estensione e la varietà di certi aspetti dell'industria libraria nell'ambiente padano suggerirebbero origini diverse e, come abbiamo veduto sin qui nel corso della nostra ricerca, composite di contributi veneti, ferraresi ed anche umbri che si metamorfosano e vengono scambiati, più o meno assimilati, fra quelle eclettiche personalità che sono in genere i miniatori. Soprattutto quando la straordinaria fioritura delle arti figurative nella Rinascita, trovando con l'ultimo quarto del secolo XV completa maturazione nel suo svolgimento, viene ad avere varie e molteplici risonanze sul più recettivo ambiente artigianale (nel quale rimane per lo più circoscritta l'illustrazione dei libri) determinando la complessità di talune espressioni.

Nel caso specifico abbiamo cercato di puntualizzare qualche elemento di cui si compone l'educazione del « Seguace di Franco » (ed abbiamo veduto sopra come la stessa celebrata figura di Franco de' Russi si sia andata plasmando nei vari momenti della sua discorde operosità fino a rendersi illeggibile in talune opere, che gli sono rimaste per più anni attribuite sulla base di probanti documenti, come la Divina Commedia Urbinate); il quale nell'idea di quest'opera minore ci sembra avere guardato soprattutto all'antico, forse anche memore di certa oreficeria, ma sostanzialmente legato a quella cultura figurativa di Ferrara e di Padova che partecipa di Mantegna così come i miniatori di Federico di Montefeltro mentre ricordavano gli affreschi di Schifanoia, guardarono in Urbino alle opere di Piero.

L'altro incunabolo è un Valerio Massimo, « *Factorum ac dictorum memorabilium libri IX ad Tiberium Caesarem* » nella Biblio-

⁴⁷ *op. cit.*, p. 63.

teca Vaticana (Stamp. Ross. 1343 = H C 15777. Proct. 5792. B M C, VI, pag. 713)⁴⁸ stampato a Milano nel 1475 da Antonio Zaroto; di esso riproduciamo la carta 26r (fig. 22) nel cui margine inferiore un anonimo stemma è compreso in una corona verde cui si affiancano due metallici delfini azzurri su campo lilla, tracciati con elegantissima stilizzazione. Mentre in questa stessa carta e nelle seguenti tornano quelle lettere capitali in oro incenerate in campi cromaticamente unitari, ed intrecciate a girari floreali, che si sono già vedute in tutte le carte del Vat. lat. 1569 e — della stessa mano — nelle prime del Vat. lat. 214; qui tuttavia sono tradotte con un meno sapiente gusto decorativo per non essere il miniatore a questa data, ancora venuto in contatto con il mondo romano della corte di Sisto IV, e non avere quindi subito quelle nuove suggestioni dell'antico che, per una precisa eco della pittura di età imperiale, si esprimono con nuova e particolare ricchezza fra l'altro nelle grottesche della fantastica candelabra dipinta nella carta 2r del Vat. lat. 214.

Diviene dunque leggibile per oltre un decennio l'attività del miniatore « Seguace di Franco », la cui personalità nuovamente si ricostituisce attraverso una traccia parziale che da ulteriori indagini potrà certo ricevere qualche integrazione. Attualmente possiamo concludere che quella formazione stilistica ferrarese-padovana alla quale si è accennato parlando degli ultimi modi del miniatore, dovette avvenire — ovviamente nella cerchia veneto-emiliana — negli anni intorno al '70 se nei due incunaboli trivulziano (1472) e vaticano (1475)

⁴⁸ Cart., mm. 328×230, cc. 151 (nelle quali sin dall'origine sono state inserite erroneamente fra la carta 133 e la 134, 22 carte appartenenti ad un indice dei Commentari della guerra gallica di Cesare [H C 4215]) la maggior parte delle quali sono prive di numerazione.

[c. 23r]: *BONUS ACCURSIUS PISANUS salutem dicit plurimam Magni / fico equiti aurato e sapientissimo ac primo ducali secretario Ciccho / Simonetae.*

c. 151r: *MCCCC. LXXV. VII. KL. NOVEMBRES. / MEDIOLANI. / AN IMPRESSIT. ZA.* Una miniatura comprendente uno stemma alla c. 26r (fig. 20); 9 iniziali maggiori in oro inquadrate in campi monocromi con volute fitomorfe alle cc. 26r, [39r], [52v], [67r] [81r], [96v], 110r, [122r], [136v] iniziano i singoli libri dell'opera; altre minori iniziali rosse e azzurre alternatamente, all'inizio dei paragrafi.

Questo incunabulo mi fu segnalato dal Prof. Augusto Campana che qui nuovamente ringrazio.

Anche di tale edizione il British Museum possiede due copie segnate rispettivamente I B. 25958 e I B. 25959, che non sono miniate.

VALERII MAXIMI FACTORVM AC DICTORVM
MEMORALIVM LIBER AD TIBERIVM CAESAREM
PROLOGVS.



RBIS ROMAE exterarumque gentium facta simul ac dicta memoratu digna quæ apud alios latius diffusa sunt: quam ut breuiter cognosci possint: ab illis sribus electa auctoribus deligere constitui: ut documenta sumere uolentibus longæ inquisitionis labor absit. Nec mihi cuncta complectendi cupido in cessit. Quis enim omnis æui gesta modico uoluminum numero comprehendent? Aut quis compos mentis domesticæ peregrinæque historiæ senem felici superiorum stilo conditam uel attentiore cura uel prestantiori facundia traditurum se sperauit? Te igitur huic cepto penes quem hominum deorumque consensus maris ac terræ regimē esse uoluit certissima salus patriæ: Cæsar inuoco: cuius cælesti prouidentia uirtutes: de quibus dicturus sum: benignissime foveantur: uita seuerissime undantur. Nam si Prisci oratores a Ioue optimo Maximo bene orsi sunt: si excellentissimi uates a numine aliquo principia traxerunt: mea paruitas eo iustus ad fauorem tuum decurrit: quo cætera diuinitas opinione colligitur: tua præsentī fide paterno auxilio que syderi par uidentur: quorum eximio fulgore multum cerimonis nostris inclytæ claritatis accessit. Reliquos enim deos accepimus: Cæsares dedimus. Et quoniam initium a cultu deorum petere in animo est: de conditione eius summam differam.

De Cultu deorum Capitulum primum.

MAiores statim sollempnesque cerimonias pontificum sententiæ de ne gerendarum rerum auctoritate: augurum observatione: Apollinis prædicatione: uatum libris: portentorum depulsis: betrusca disciplina explicari uoluerunt: prisco etiam instituto rebus diuinis opera datur: quom aliquid commendandum est precatione: quom exposcendū uoto: quom soluendum gratulatione: quom inquirendum uel extis uel fornibus imperito quom sollempni ritu peragendum sacrificio: quo etiam ostentorum ac fulgurum denuntiationes procurantur.

De Cerere placanda.

TAntum autem studium antiquis non solum seruandæ sed etiam amplificandæ religionis fuit: ut florentissima tum & opulentissima ciuitate decem principum filii senatusconsulto singulis betruæ populis percipiendæ sacrorum disciplinæ gratia traderentur:

Creneque quam more græco uenerari instituerant sacerdotem a Velsa: quom id oppidum nondum ciuitatis nomen accepisset: cbalicianam peterent: uel ut alii dicunt caliphemam: ne deæ uetustis

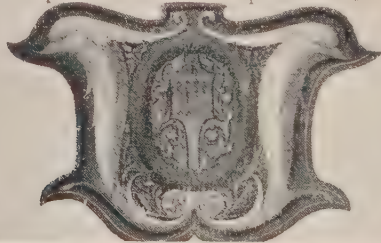


Fig. 22. - « SEGUACE DI FRANCO » - Frontespizio miniato di un Valerio Massimo.
(Vaticano, Biblioteca Apostolica).

si manifesta certa capacità creativa, già particolarmente sensibile ai motivi classicheggianti; abbiamo detto pure che questa stessa sensibilità venuta poi in contatto con l'ambiente romano (intorno all'83) si completa di altre esperienze dell'antico pur rimanendo sempre legata al mondo padano, secondo quella inflessione estetica attuata nei grandi frontespizi dei codici che si sono esaminati; la quale, accresciuta di nuova monumentalità, lascia nel codice Vat. lat. 214 l'espressione più matura della sua arte.

Possiamo altresì aggiungere che tale maturità presenta una intensità creatrice la quale proporrebbe di invertire il rapporto in cui il miniatore appare recettivo rispetto a Franco de' Russi, se la cronologia approssimata delle opere urbinati del mantovano (1474-1482) e quella certa del Vat. lat. 1569 fra la fine del 1483 e i primi mesi dell'84, non consigliasse di attenerci alla già stabilita interdipendenza, in attesa che nuovo materiale eventualmente suggerisca ulteriori chiarimenti e precisazioni.

MAURIZIO BONICATTI

Pitture lombarde del Rinascimento

Bramante. — A Bramante sono rimasti fedeli la fama e lo splendore del nome, benché la conoscenza esatta della sua opera sia, e rimarrà fino ad un certo punto, frammentaria. Tanto più ci sta a cuore raccogliere e mettere in rilievo tutte le vestigia dell'attività di quel sommo che ha creato l'effigie di Cristo, che dalla Certosa di Chiaravalle pervenne a Brera.

Ci troviamo nelle sfere più alte della visione umana. Questa immagine deve essere presente a chiunque spera di poter scoprire la mano di Bramante in un dipinto o in un disegno, finora non preso in considerazione.

Devo alla cortesia della dottoressa M. Bersano Begey, soprintendente e direttrice della Biblioteca Reale di Torino, e del dottor Aldo Bertini la possibilità di avere esaminato attentamente i disegni lombardi del Quattrocento avanzato e del primo Cinquecento.

Sono rimasto colpito dalla rappresentazione della « Natività » (fig. 1) entro cornice architettonica¹, che anticamente era catalogata sotto il nome di Lorenzo Costa, mentre il Bertini giustamente l'attribuì alla Scuola Lombarda. La parte architettonica, un portone affiancato da colonne sporgenti, è di purissimo stile Bramantesco. Troviamo nel disegno di Torino il modello chiaro e castigato, che sarà fondamentale per parecchi portali più ricchi e per le volte sovraccariche di ornamentazione in diverse città della Lombardia. Citerei a mo' d'esempio quello del Palazzo Del Maino a Pavia e quello del Palazzo Ghisalberti a Lodi.

La forma semplice ritorna nel disegno per un arco commemorativo datato 1500 nella Biblioteca Ambrosiana, come anche in mezzo ad una prospettiva in quella incisione che porta l'iscrizione: BRAMANTI ARCHITECTI OPUS. Confrontando tutte le va-

¹ Inv. 16009, Cart. 39, No. 7. — Punta di metallo e pennello, a bistro su carta preparata azzurra, 27,5×18,5 cm.

riazioni sullo stesso tema, la bellezza e l'armonia nelle proporzioni dell'arco nel disegno di Torino si eleva vittoriosamente, la-



Fig. 1. - BRAMANTE - *Natività*.
(Torino, Biblioteca Reale).

sciandoci sotto l'impressione, che questo sia veramente il prototipo creato da Bramante stesso.

Che cosa ci dice la composizione figurativa della « Natività » ? Il tema è frequentissimo in Lombardia, così nelle pitture come nelle sculture in marmo ed in legno. Ma nel disegno di Torino, nonostante le misure modeste del foglio, le figure di Maria e di Giuseppe, e perfino gli animali, hanno un carattere statuario e monumentale, ben diverso da quella mobilità, fra il nervoso ed il bizzarro, che si trova per esempio nel Butinone. Il gesto di Giuseppe, eccezionale in questa scena, indica che lui, come i pastori sulla collina in fondo, è sorpreso dall'apparizione luminosa dell'angelo e sta ascoltando l'annuncio divino. La stalla ha la forma di una cava con mura e volta ciclopiche, accentuando evidentemente il contrasto colla architettura elegantissima della incorniciatura.

Questa fa parte della composizione dipinta; non è, cioè, la cornice di una pala d'altare. Tutto insieme è il progetto o il modello per un affresco. Ed è proprio un affresco della « Natività », quello la cui esistenza è accertata dalle fonti letterarie. Parlando del suo « Bramantino » (che avrebbe lavorato a Roma nel Vaticano all'epoca del papa Nicolò V, 1455) il Vasari² ci racconta: « *Dipinse nel cortile della Zecca a Milano a fresco, in una facciata la Natività di Cristo* ». Lo Scanelli³ ripete le parole del Vasari. Il Torre⁴ descrivendo il palazzo della Zecca dice: « *Entrando voi a rimirare di questa casa gli Appartamenti, haverete occasione di vedere la Natività di Nostro Signore dipinta dal famoso Bramante, opera bella, benché* (nella Edizione del 1714 si legge a causa d'un errore di stampa "anche") *antica, ma trattata male dalla vecchiaia* ». Evidentemente l'affresco faceva su Carlo Torre l'impressione di essere arcaico, il che conferma l'attribuzione a Bramante. L'ultimo scrittore che parla dell'affresco della « Natività » è Francesco Bartoli⁵, che ripete press'a poco quanto aveva detto il Torre.

Il magnifico disegno di Torino è eseguito esattamente con la stessa tecnica del « S. Cristoforo » di Copenhagen (disegno da me identificato come opera di Bramante molti anni fa). È possibile, anzi probabile, che l'affresco della Zecca non sia tutto perduto, ma che esso sopravviva nel disegno, aggiungendo qualche tratto essenziale al nostro concetto del grande Urbinate.

² *Le vite*, ed. Milanesi, VI, 1876, p. 511.

³ *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena 1657, p. 271.

⁴ *Ritratto di Milano*, 1674, p. 224, seconda edizione 1714, p. 209.

⁵ *Notizie delle Pitture, Sculture, Architetture più rare in molte città d'Italia*, Venezia 1776, p. 226.

Fra i disegni di provenienza lombarda pervenuti all'Accademia di Venezia con la collezione Giuseppe Bossi troviamo un foglio al-



Fig. 2. - BRAMANTE - *Due figure*.
(Venezia, Accademia).

quanto danneggiato (fig. 2), nel quale su fondo grigio si vedono due nudi, un giovane seduto in primo piano e una donna in piedi vista di fianco verso il fondo, a destra; disegno a matita su carta grigia con lumeggiature a biacca, 28×19 cm. L'attribuzione a Bra-

mante di questo disegno magnifico trova conferma nella vecchia iscrizione sul verso, che cita appunto questo nome⁶.

Il disegno nell'Accademia di Venezia entra facilmente nel numero assai limitato delle opere di Bramante figurista. Il torso robusto dell'uomo dimostra gli studi accurati di nudo precedenti il « Cristo » di Chiaravalle, l'atteggiamento della donna ricorda da vicino quello del re Euristeo nel disegno del museo Bonnat di Bayonne, che rappresenta « Ercole che doma il toro di Creta »⁷.

La nostra conoscenza dell'attività del Bramante in Lombardia è frammentaria; per gli anni precedenti il 1477, anzi, è quasi nulla. Nessuna opera artistica, nessun documento rischiarerà i primi trentatre anni della vita di Bramante. Indietreggiando passo per passo dalle opere dell'epoca matura si cercano delle vestigia di possibili opere giovanili. Si crede che tali dovrebbero trovarsi nell'ambiente di Urbino. Avanzandosi su questa traccia Pasquale Rotondi⁸ ha cercato di scoprire l'inventiva, e perfino la mano, del Nostro nella decorazione del sontuoso palazzo di Federico da Montefeltro e in modo particolare nello studiolo. Rilevando delle somiglianze stilistiche fra alcuni dei ritratti dello studiolo e certi tipi di Bramante di casa Panigarola Prinetti (nella pinacoteca di Brera) il Rotondi crede di poter stabilire una collaborazione diretta. Il Bramante avrebbe assistito il Berruguete nell'esecuzione di figure come il « Bartolo Sentinate » e il « Boezio », nonché dei genietti, che a mo' di cariatidi sono inseriti nel sistema decorativo dello studiolo. Non ci sarebbe, intendiamoci, in quella decorazione una parte eseguita o ideata da Bramante indipendente, ma suo sarebbe stato il compito, piuttosto modesto, di aiutare l'artista — oggi si crede che sia Pedro Berruguete — che eseguì quella parte della decorazione dello studiolo. Se la faccenda si fosse svolta in questo modo, si capirebbe bene che il grande Bramante doveva andarsene per trovare maggior fortuna e riconoscimento altrove.

Il tentativo di scoprire qualche opera tutta sua del periodo pre-lombardo, finora non ha avuto successo. Nei due pannelli ex-

⁶ G. FOGOLARI, *I disegni delle RR. Gallerie di Venezia*, Milano 1913, No. 30, pubblica il disegno attribuendolo al Bramantino. Ringrazio il Dott. F. Valcanover per avermi dato l'occasione di ristudiare i disegni dell'Accademia di Venezia.

⁷ Illustrato nel mio libro, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano, Ceschina 1953, fig. 38.

⁸ *Contributi urbinati al Bramante pittore*, in « Emporium », marzo 1951.

Barberini, provenienti da Urbino, ora nei musei di Boston e di New York, non riesco a trovare né le peculiarità stilistiche e coloristiche, né il carattere spirituale, quali credo di conoscere dalle opere sicure di Bramante in Lombardia.

* * *

Il Bramantino. — Meno problemi e più certezza esistono per i limiti e la cronologia dell'opera del Bramantino. I pochi pezzi, un dipinto e tre disegni, che dopo la pubblicazione del mio libro (1953) sono venuti alla luce, facilmente trovano la loro collocazione nel quadro da me abbozzato e non danno motivo a modificare il mio concetto generale. Aggiungono, bensì, qualche tratto prezioso all'idea che possiamo formarci di quel delicato artista.

Comparve nel 1955 in una vendita da Christie a Londra una tavoletta di forma quadrata: la Vergine penserosa portante con tenero affetto il Pargolino, mentre San Giuseppe con mani giunte sofferma il passo (fig. 3). Un fabbricato di marmo di forme severe serve di sfondo. Alcune figurine, diminuendo in misura in tre gradazioni, dimostrano la profondità dell'edificio. Ammirevole il contorno armonioso della figura della giovane Madre. Questo gioiello — che tale era — purtroppo ha sofferto danni, rimanendo pur sempre una preziosa reliquia. Proponiamo una datazione dopo il 1500 e poco prima del viaggio a Roma (1508).

Il disegno della « Deposizione », pure nella collezione del Palazzo Reale di Torino, giustamente da Aldo Bertini è stato accostato al Bramantino (fig. 4)⁹. Non esiterei a fare un passo più avanti: questo disegno è un primo progetto per la composizione che divenne la più famosa del Bramantino ammirata dal Vasari e dal Lomazzo in poi, la « Pietà » di Sansepolcro. L'avanzo dell'affresco, che originariamente si trovava nella lunetta sopra la porta principale della chiesa, oggi è conservato nella Pinacoteca Ambrosiana¹⁰. Il disegno di Torino ha senz'altro il carattere di un originale del maestro, non di una derivazione dall'affresco.

⁹ Pennello su carta azzurra, lumeggiato di biacca, 24,4×33 cm. Pubblicato come di « Scolaro del Bramantino » da ALDO BERTINI in « Le Ore della Bussola », Torino, via Po 9, Genn.-Febbr., 1951.

¹⁰ Cfr. il mio libro, « Bramante pittore ed il Bramantino », 1953, pag. 64, segg., figg. 89, 90.

La composizione corrisponde in generale a quella dell'affresco. Mancano però le due figure a sinistra, il fondo è differente e il campo è rettangolare, non in forma di lunetta. Il panneggiamento,



Fig. 3. - BRAMANTINO - *Sacra Famiglia*.
(Ubicazione sconosciuta).

rigido e angolare, ma pieno di vita e sensibilità, è fra i più belli creati dal Bramantino. Segue le orme del disegno di Berlino¹¹ e del dipinto di Colonia¹², e trova il riscontro preciso nell' « Adorazione

¹¹ W. SUIDA, *op. cit.*, pag. 81.

¹² W. SUIDA, *op. cit.*, pag. 86.

dei Magi » di Londra¹³. Visto sotto l'aspetto cronologico, il disegno di Torino conferma la nostra datazione dell'affresco, che abbiamo accostato alle opere fatte negli ultimi anni del Quattrocento. Le due copie della « Pietà » di Sansepolcro, finora conosciute, l'affresco di Sonvico, e la pala di Parigi¹⁴ essendo posteriori, differiscono nella



Fig. 4. - BRAMANTINO - *Pietà*.
(Torino, Biblioteca Reale).

stilizzazione del panneggiamento, confermando, cioè, indirettamente l'autenticità del disegno di Torino.

Di epoca alquanto più tarda, direi verso il 1520, sono i due importanti disegni della collezione di Giuseppe Bossi nell'Accademia di Venezia (figg. 5 e 6), pubblicati recentemente da I. Toesca¹⁵. Che si tratti dell' « Angelo Annunziante » e della « Vergine Annun-

¹³ V. il mio libro (cit. alla n. 7), figg. 96 e 97.

¹⁴ *Ib.*, figg. 91 e 92.

¹⁵ In « Paragone » 77, maggio 1956, pag. 52, figg. 28-29.

ziata » pare anche a me molto probabile. Anzi, sarei tentato di mettere questi disegni in rapporto con un'opera del Bramantino, oggi scomparsa, di cui parlano diversi scrittori nel Sei e Settecento ¹⁶.



Figg. 5-6. - BRAMANTINO - *Angiolo annunciante e Vergine annunciata*.
(Venezia, Accademia).

Francesco Scanelli ¹⁷, dopo aver parlato del Bramante, prosegue: «Fu similmente dopo Bramantino, forse nella maniera migliore, ma nel gran fondamento del disegno non affatto corrispondente; l'opera del quale sono un'Annunciata sopra la porta dell'hospitale all'incontro della Chiesa di S. Celso a fresco, ... ».

¹⁶ W. SUIDA, *op. cit.*, pag. 234.

¹⁷ *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena 1657, p. 271.

Carlo Torre¹⁸, parlando dello Spedale di San Celso dirimpetto alla chiesa, e dell'iscrizione dedicatoria sulla porta, dice: « *L'Annonziazione poi della B. V. a temprà, che vedete da i lati è di Bramantino* ».

Un terzo accenno a questa pittura si trova nella Postilla manoscritta di un anonimo del Seicento alla seconda edizione del Vasari: « *Si vede ancora di Bramantino una Nunciata accanto alla porta del luogo pio, incontro a S. Celso* ».

Le indicazioni di questi tre scrittori circa il posto preciso dov'era quell'affresco, si possono accordare assumendo che le due figure dell'Angelo e della Vergine erano dipinte in una zona alquanto elevata della facciata (ai due lati della porta), lasciando la porta in mezzo. Tale, precisamente, è la destinazione delle due figure nei disegni di Venezia. Hanno un carattere statuario, sono messe in rapporto fra di loro, ma non formano una composizione continua, sono staccate l'una dall'altra. Con tutta probabilità ci hanno conservato il ricordo della pittura, sparita da più di due secoli — che il Lattuada¹⁹ non cita più — che ornava la facciata dell'Ospedale di San Celso.

Parlando del Bramantino, vorrei accennare a due elementi che fra altri evidentemente avevano una certa importanza nella sua formazione. Esiste una somiglianza innegabile fra i monaci inginocchiati nel « Presepio » del Bramantino nell'Ambrosiana e le figure analoghe nella pala dello stesso soggetto dipinta da Francesco di Giorgio nel 1475, oggi nella pinacoteca di Siena. Sicché se l'artista senese nel 1490 era a Milano, dove la sua presenza risulta da documenti dal 13 aprile fino all'8 di luglio, un contatto personale con lo scolaro di Bramante è del tutto possibile, anzi probabile. E la « Natività » dell'Ambrosiana è opera giovanile del Bramantino, eseguita presumibilmente poco dopo il 1490.

Rivedendo dopo moltissimi anni l'opera firmata dello Zenale, la « Derisione di Cristo » della collezione Borromeo, datata 1503, sono rimasto colpito dal fatto che il carattere coloristico visibile dopo la pulitura, fatta da Mauro Pelliccioli, rassomiglia da vicino a quello dell'« Adorazione dei Re Magi » del Bramantino, nella National Gallery di Londra. I due quadri sono, press'a poco, contemporanei.

Sono due rapporti artistici finora non osservati fra opere gio-

¹⁸ *Il Ritratto di Milano*, 1674, p. 80, seconda edizione 1714, p. 75.

¹⁹ *Descrizione di Milano*, 1737.

vanili del Bramantino e opere di maestri più anziani, che danno un nuovo aspetto delle correnti stilistiche attive in Lombardia intorno al 1500.

* * *

Bernardo Zenale. — La responsabilità di aver ritardato per decenni la chiarificazione sui due pittori Trevigliesi, è di Giovanni Morelli. Dichiarando false²⁰ le firme su due quadri della collezione Borromeo spensieratamente ha eliminato due, quasi direi i due documenti fondamentali, dai quali si deve prendere lo spunto per precisare le due personalità artistiche. Il Malaguzzi Valeri²¹ ha messo a punto l'errore Morelliano per il quadro del Butinone, mentre si accosta al Morelli nella esclusione di quello dello Zenale, del quale A. Venturi²² neanche fa cenno. Bisogna dire però che altri, come io stesso (fin dal 1902)²³ e il Berenson (fin dal 1907)²⁴, non si sono mai lasciati confondere.

Non è difficile confermare l'importanza storica dell'«Incoronazione di Spine» di Casa Borromeo (fig. 7). Credevo di ricordarla bene da quando era esposta nel palazzo di Milano più di quaranta anni fa. Rivedendola nel Palazzo dell'Isola Bella nel 1955, mi pareva tutta nuova. Nel frattempo è stata coscienziosamente restaurata da Mauro Pelliccioli. La firma, trascritta poco accuratamente dal Morelli e dal Malaguzzi Valeri, dice quanto segue: «BERNARDUS ZENALIVS TRIVIL ANNO DNI MDIII». La data è dunque non 1502, ma 1503. Non capisco come la rappresentazione potesse essere chiamata: «Cristo alla Colonna». È invece quella scena della «Derisione e incoronazione di spine», che nel 1521 sarà variata dal Luini nell'affresco dell'antico oratorio di S. Corona (Biblioteca Ambrosiana). Le teste dei manigoldi, brutali e di espressività immediata, non hanno precedenti in Lombardia, ma troveranno successori nell'arte del Sodoma. Più miti le figure di profilo, che sem-

²⁰ I. LERMOLIEFF, *Kunstkritische Studien ueber italienische Malerei, Die Galerie zu Berlin*, pag. 128 sgg., Leipzig, 1893.

²¹ *Pittori Lombardi del Quattrocento*, Milano 1902.

²² *Storia dell'Arte Italiana*, VII, parte IV, 1915.

²³ «Repertorium fuer Kunstwissenschaft», 1902. È stato osservato da pochi, che in questo articolo p. 13 e in altro pubblicato in «Monatshefte fuer Kunstwissenschaft», II, 1909, p. 472 n. 3, ho già dato l'accento dovuto all'opera firmata «MICHELINUS FECIT», di Michelino da Besozzo, nella Galleria di Siena.

²⁴ B. BERENSON, *North Italian Painters of the Renaissance*, London 1907.

brano più affini al Bramantino, al quale si accosta anche il carattere coloristico. Colpisce la varietà di tipi nei manigoldi. Il quadro della



Fig. 7. - B. ZENALE - *Incoronazione di spine*.
(Isola Bella, Palazzo Borromeo).

Collezione Borromeo, invece di essere scartato, come voleva il Morrelli, è un pilastro fondamentale per la nostra conoscenza dell'arte dello Zenale.

Faccio seguire note sparse su diversi dipinti, dei quali ho parlato in diverse occasioni, ch   fin dal 1902 m'interesse in modo particolare di questo artista. Ho da fare qualche aggiunta al mio articolo in « Art in America » del 1943.

Rivedendo i due « Santi Lodovico di Tolosa e Bonaventura » nell'Ambrosiana mi sono convinto, che la mia prima impressione registrata nel mio primo articolo su Cose lombarde nel « Repertorium für Kunstwissenschaft » del 1902, era giusta: sono dello Zenale, non del Butinone, come pi   tardi    stato sostenuto da diversi critici. Sono certamente dello stesso autore, anzi parti dello stesso polittico smembrato, i « Santi Francesco e Antonio da Padova », nella collezione del Barone Lazzaroni. Essendo tutti e quattro Santi dell'Ordine Franciscano, pare giustificato il ricordarsi di quel politico, che una volta ornava la chiesa dei Francescani a Cant  , firmato col nome dello Zenale e datato 1507. L. Malvezzi (1882)²⁵ ci fa sapere, che gli scomparti di questa gran pala furono venduti, e il Malaguzzi Valeri (1902) vide « una parte d'una pala gi   dei Francescani di Cant   presso la Famiglia Longhi »²⁶. In ogni caso i quattro Santi sono omogenei, e a mio parere, dello Zenale. Franco Mazini (1956)²⁷ parlando dei due Santi dell'Ambrosiana presume una partecipazione di collaboratori nell'esecuzione e pensa ai primi anni del XVI secolo, che corrisponderebbe pi   o meno alla data tradizionale dell'altare di Cant   (1507).

Nella descrizione del quadro che dalla collezione Ralph Booth pass   al museo di Detroit (fig. 8), il Santo Diacono che sostiene un modello di una citt   aspetta ancora la sua identificazione:    « San Daniele », uno dei Santi protettori delle citt   di Padova e di Treviso. Lo troviamo con lo stesso attributo in una statua, opera donatelliana, nella basilica del Santo a Padova. Un disegno del Pordenone negli Uffizi rappresenta lo stesso Santo, perfino con lo stendardo con la Croce²⁸. Un'altra immagine di questo Santo si trova nella pala di Pellegrino da San Daniele nella chiesa di S. Maria dei Battuti in Cividale, e via dicendo. Un San Daniele figura anche fra i Santi

²⁵ *Le Glorie dell'Arte Lombarda*, 1882, pag. 110.

²⁶ *Pittori Lombardi del Quattrocento*, 1902, pag. 69.

²⁷ *Mostra di Dipinti restaurati della Pinacoteca Ambrosiana*, Catalogo nn. 5 e 6, Milano, Sovrintendenza alle Gallerie della Lombardia, 1956, ottobre.

²⁸ Riprodotto da G. Fiocco, *Giovanni Antonio da Pordenone*, 1939, Tav. 202, senza identificazione del Santo.

venerati nella città di Lodi; è possibile che nel quadro dello Zenale il San Daniele di Lodi, di cui si sa pochissimo, sia stato rappresentato con gli attributi del Santo protettore di Padova.

Forse la presenza di San Daniele potrebbe indicare la destinazione originale del polittico di cui il dipinto di Detroit faceva parte ²⁹.



Fig. 8. - B. ZENALE - *Due santi*.
(Detroit, coll. Ralph Booth).

Un'attribuzione possibile, anzi probabile, allo Zenale mi pare da molti anni quella di un disegno finora attribuito a Francesco Bon-signori, dell'Albertina di Vienna (fig. 9) ³⁰: il profilo volto a sinistra

²⁹ V. *Catalogus generalis Sanctorum qui in Martyrologio Rom. non sunt...* auctore F. FILIPPO FERRARIO *Alexandrino, Venetiis MDCXXV*; pag. 162: « APRILIS 22 » - « Danielis mart. Ex Tab. Eccles. Lauden. hac die. licet apud alios die 10. huius. Acta ipsius m.S. brevia tamen Laude legimus ».

³⁰ Schönbrunner - Meder, Albertina - Publication n. 359.

di un uomo imberbe. Mi pare, che i profili dei donatori, marito e moglie, nel Trittico dell'Ambrosiana formalmente come psicologicamente abbiano stretta coerenza col disegno di Vienna. Anche il Santo Vescovo nella Pala di Treviglio è assai affine al suo carattere.



Fig. 9. - B. ZENALE - *Ritratto*.
(Vienna, Albertina).

* * *

Gio. Ambrogio Bevilacqua. — Di Giovanni Ambrogio Bevilacqua hanno parlato più diffusamente il Morelli e il Malaguzzi Valeri. Benché non sia uno dei più importanti pittori lombardi della fine del Quattrocento, la sua personalità si delimita ben nitidamente sullo sfondo della produzione artistica dell'epoca.



Figg. 10-11. - G. A. BEVILACQUA - *Quattro santi*.
(Lussemburgo, coll. E. Reiffers).

Le due tavole nella collezione del dottor E. Reiffers nel Lussemburgo, che per ragioni stilistiche credo di poter aggiungere al numero modesto delle opere di Gio. Ambrogio Bevilacqua, ci offrono un nuovo aspetto della sua arte. Sono due sportelli di un polittico



Fig. 12. - A. BORGOGNONE - *Madonna del Latte*.
(Washington, Coll. Kress).

smembrato, che originariamente avevano il loro posto nella zona superiore ai due lati di un pannello centrale: « S. Giovanni Battista » e un « Santo Franciscano con un libro » (S. Bernardino da Siena?) a sinistra, « S. Girolamo e S. Francesco » a destra (figg. 10 e 11). Il posto in alto, appena accennato nello scorcio dei piedi, è chiaramente accentuato dall'architettura vista da sotto in su. Benché la costruzione prospettica non sia troppo accurata, si deve ricono-

scere il tentativo dell'artista di camminare di pari passo coi suoi contemporanei in Lombardia.

L'attribuzione dei due sportelli della collezione Reiffers al Bevilacqua è confermata pienamente da un confronto con altre opere



Fig. 13. - A. BORGOGNONE - *S. Paolo apostolo*.
(Praga, Musco).

del pittore. Per caso la figura del Battista si trova anche nell'altare di Casoretto e nel quadretto dell'Accademia di Bergamo in tre varianti dello stesso tipo. Il severo S. Gerolamo ha una certa dignità arcaica, che colpisce.

* * *

Ambrogio e Bernardino Borgognone. — Più che mai l'interesse generale si concentra sulle opere dell'amabile pittore che glorifica le più belle qualità del Quattrocento Lombardo: Ambrogio Borgo-

gnone. Non tarderà qualche pubblicazione, che presenterà l'opera completa di questo finissimo pittore. Come piccolo contributo a tale



Fig. 14. - A. BORGOGNONE - *Una storia di S. Ambrogio*.
(Basilea, Museo).

impresa, che mi auguro di veder presto compiuta, vorrei aggiungere una « Madonna del Latte », che si trova fra i tesori poco conosciuti della S. H. Kress Collection (fig. 12). Si conoscono diverse varianti del soggetto, fra le quali citerei il medaglione affrescato nella Certosa

di Pavia, la « Vergine » sul trono intarsiato nella collezione del Principe Borromeo, il quadretto risplendente di colori nell'Accademia di Bergamo. La « Madonnina Kress » è quella che come composizione si avvicina più delle altre a tipi nordici, richiamando certe Madonne fiamminghe del Quattrocento, soprattutto di Rogier van der Weyden. È certamente opera assai giovanile del pittore lombardo ed ha una certa importanza per definire la formazione dell'artista.



Fig. 15. - A. BORGOGNONE - *Consacrazione di S. Ambrogio*.
(Torino, Galleria Sabauda).

Fra le opere meno conosciute di Ambrogio Borgognone citerei quella testa di « S. Paolo Apostolo », che si trova nel museo di Praga (fig. 13). Il museo di Basilea ha la fortuna di possedere una delle rare scene di leggende a piccole figure. Passando per Basilea nel 1956 ho osservato che questo quadretto — entrato nel museo con la collezione della signora Bachofen Burckhardt — prima esposto sotto il nome del suo autore, recentemente è stato sbattezzato e figura soltanto genericamente come « Scuola Lombarda » (fig. 14). Non è soltanto opera arcicaratteristica di Ambrogio Borgognone, ma

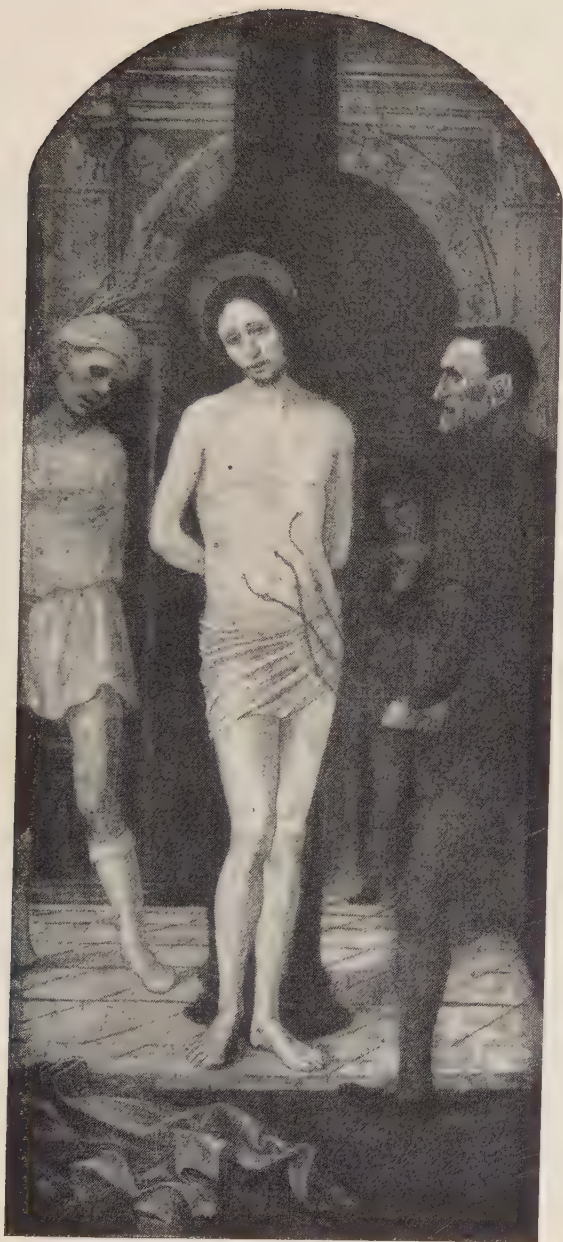


Fig. 16. - A. BORGOGNONE - *Cristo flagellato*.
(Venezia Lido, coll. G. Bruini).

evidentemente fa parte della stessa predella, rappresentante la « Storia di S. Ambrogio », della quale due altri pezzi si trovano nella Gal-



Fig. 17. - B. BORGOGNONE - *Madonna col Bambino benedicente*.
(Bonn, Museo).

leria Sabauda di Torino (fig. 15), e un quarto nell'Accademia Carrara di Bergamo.

Nella Collezione del dottor G. Bruini (Venezia Lido) vidi anni

fa una tavoletta (cm. 42 × 28), rappresentante « Cristo flagellato fra due manigoldi » (fig. 16), opera tipica del nostro artista, affine anche nel colorito alla lunetta finissima, « Cristo fra due angeli », recentemente acquistata per il Museo del Castello Sforzesco a Milano.

Finalmente mi piace di additare un prodotto affascinante di pittura lombarda, che si trova nel museo di Bonn. Due angeli alzano la tenda di un padiglione, dal quale è uscita la « Madonna col Bambino benedicente » (fig. 17). Anche questa composizione, molto singolare, richiama piuttosto opere di pittori nordici, che non italiani. Una tenda di questo tipo si trova, per esempio, nel quadretto di Rogier van der Weyden nel museo di Frankfurt a. M.

La tavoletta di Bonn porta la sigla dell'autore e la data 1506. Chi è il maestro B. B.? La soluzione è, a mio parere: Bernardino Borgognone, il fratello di Ambrogio. Si sa dai documenti, che dal 1492 in poi i due fratelli hanno collaborato nella decorazione della Certosa di Pavia. Però l'unica opera firmata da Bernardino solo, è quel « S. Rocco » datato 1523 nella pinacoteca di Brera. In questa firma: B[~]NARDINVS, la prima lettera col segno dell'abbreviazione è uguale ai due B a Bonn. Questo quadretto è superiore a qualche altra tavoletta attribuita (ma non firmata) allo stesso pittore³¹. Bisogna tener conto però del fatto, che l'attività di Bernardino si espande su parecchi decenni. Mancandogli la sicurezza di sé e il carattere stabile del fratello, Bernardino può essere stato alquanto variabile. La « Madonna degli Angeli » a Bonn è l'apogeo della sua arte.

WILLIAM SUIDA

³¹ Cfr. A. MORASSI, in « Bollettino d'arte », 1931.

Vicende di Federigo Zuccari

Spirito bizzarro e acutissimo, nella molteplicità dei suoi interessi come pittore, accademico e letterato, fu Federigo Zuccari. Principe dell'Accademia di San Luca in Roma, già negli anni precedenti cercò di esercitare a Firenze una certa influenza sulla vita dell'Accademia del Disegno fondata dal Vasari. Entrò nell'Accademia, a cui appartenne come membro nei tre anni del soggiorno fiorentino, nel 1575¹ quando fu chiamato a Firenze per completare la decorazione della cupola del Duomo.

A questi anni risalirà un memoriale² (doc. I) che egli voleva si intendesse come aggiunta agli statuti dell'Accademia già esistenti³. In esso egli sostiene la necessità di una netta separazione fra le attività artistiche e quelle organizzative e direttive esponendo le sue idee sull'educazione dei giovani principanti, idee che propugnò con lo stesso zelo pedagogico anche successivamente nel periodo romano⁴, sempre secondo l'alto concetto in cui teneva l'opera dell'artista.

E così pure una serie di 24 quadri con episodi tratti dalla « Vita » di suo fratello Taddeo doveva valere come incitamento educativo ai giovani pittori. Soltanto sette di questi quadri ci sono pervenuti, mentre gli altri ci sono noti in gran parte attraverso disegni originali o copie di essi. Queste copie provengono in parte dalla più stretta cerchia degli scolari dello Zuccari. Poiché i dipinti sono mal conservati e inoltre si tratta di grossolani lavori di bottega, abbiamo preferito riprodurre qui i disegni⁵ (v. figg. 7-26, cfr. App. pag. 200 segg.).

¹ Cfr. N. PEVSNER in « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz », 4 (1933), pag. 129.

² Il memoriale fu studiato dal PEVSNER che pubblicò alcuni brani nel suo libro *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, 1940, pag. 51 seg.

³ Pubblicati da PEVSNER, *Academies*, pag. 296 segg.

⁴ Cfr. D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londra, 1947, pagina 157 segg.

⁵ Desidero qui ringraziare l'amico Dott. Walter Vitzthum per le molte indicazioni fornitemi sui disegni dello Zuccari.

La serie di quadri era verosimilmente dipinta su pannelli di cuoio di uno studiolo nel suo palazzetto a Trinità dei Monti. Se il sogno dello Zuccari si fosse avverato, essi avrebbero dovuto essere continuamente davanti agli occhi dei principianti perché egli voleva che la sua casa dopo la sua morte fosse destinata ad alloggio per i giovani artisti. Modestamente egli sottolinea nella sua « Lettera a Principi » in cui sollecita la fondazione di accademie: « *Non ho ricchezze da Principe, o Signor grande, non dimeno per l'affetto, che tengo a queste nobilissime professioni, ho nella casa mia di Roma di già ordinato, et fabricato del mio proprio (bontà di Dio) un luogo conveniente per farsi un'Accademia, et ospitio per poveri studiosi di queste professioni* »⁶.

Nella vita figurata egli segue gli anni giovanili di suo fratello sulla « strada per l'erta difficile del monte della scienza di nostra arte »⁷, sempre risospinto indietro da difficoltà di ogni genere che gli venivano frapposte perfino dai suoi più stretti parenti, ma che egli superò vittoriosamente con la sua « perseveranza », « diligenza » e « amor dello studio » per venir glorificato infine accanto a Michelangelo, Raffaello e Polidoro. E così scrive Federigo sulla tomba del fratello nel Pantheon accanto a quella di Raffaello: MAGNA QUOD IN MAGNO TIMVIT RAPHAELE PERAEQUE TADEO IN MAGNO PERTIMVIT GENITRIX⁸.

Oltre al contenuto teorico si nota nei disegni il culto che egli ebbe per il fratello morto precocemente in seguito alle privazioni della sua difficile gioventù, e da questo punto di vista il ciclo rientra anche in quel genere di glorificazioni della propria famiglia quali affrescò il Vasari nella sua casa di Arezzo e lo Zuccari stesso nella « sala terrena » del suo palazzetto sul Pincio⁹.

Certo la descrizione delle difficoltà che il giovane artista deve vincere con la sua virtù è un motivo ricorrente specialmente nelle biografie di artisti. Federigo tuttavia nei suoi disegni sa svolgere il racconto in un tono ingenuo e favolistico, con un'inventiva piena di una sommessata grazia poetica che si riscontra anche nelle postille con

⁶ Cfr. F. ZUCCARI, *Lettera a Principi, et Signori amatori del disegno, pittura, scultura, et architettura*, Mantova, 1605, c. 7 v.

⁷ Cfr. doc. I di questo articolo.

⁸ Sul sepolcro di Taddeo cfr. V. MARTINELLI, *Una scultura di F. Zuccari*, in « Capitolium », 29 (1954), pag. 39 segg.

⁹ Cfr. W. KOERTE, *Der Pal. Zuccari in Rom*, Lipsia, 1935, pag. 28 segg.

cui completa la « Vita » di suo fratello scritta dal Vasari¹⁰. Vedasi per esempio la sua aggiunta sul sogno di Taddeo addormentatosi stanco e febbricitante sulla riva di un fiume. Alcune delle scene rappresentate in disegni si ritrovano nel testo Vasariano anch'esso intessuto della stessa lieve poesia. Cosa facile a spiegarsi quando si pensi che il Vasari trasse le sue informazioni direttamente da Federigo¹¹. Da questo nasce quella felice unità di spirito così difficilmente raggiungibile in cui si fondono il testo del Vasari e le illustrazioni dello Zuccari.

Lo Zuccari si rivela nei suoi disegni un abile narratore cui solamente il Poccetti con i suoi deliziosi affreschi delle lunette dei chiostrì fiorentini può stare alla pari fra gli artisti dell'Italia centrale della sua generazione¹². L'effetto e l'ammirazione che questa vita figurata, trasfigurata in leggenda, produsse sui contemporanei si può dedurre dalle numerose copie sparse in molte raccolte. Ancora nel '700 furono tratti disegni da questo ciclo¹³, mentre singoli fogli si riproducevano in acqueforti ancora al principio dell'800.

Dietro l'esempio dello Zuccari Michelangelo Buonarroti il Giovane fece dipingere dal Vignali, Rosselli e Furini, per i pannelli di una sala della sua casa, dei chiaroscuri che hanno per tema fatti della vita del suo grande antenato¹⁴. Le scene sono eseguite con una

¹⁰ L'esemplare delle *Vite de' pittori* postillato dallo Zuccari si trova ora nella Bibliothèque Nationale di Parigi. Le postille furono pubblicate dal MILANESI nelle note alla sua edizione vasariana, vol. VII.

¹¹ Cfr. le lettere del Vasari da Firenze a Leonardo Buonarroti a Roma, in cui chiede di sollecitare Federigo perché gli fornisca notizie su suo fratello per le *Vite de' pittori*. Egli scrive il 30 novembre 1566: « Appresso sarete contento ritrovare messer Federigho Zuchero, et che non manchi di mandarmi quanto gl'ho chiesto; et quello che ha da fare solleciti, perché gli stampatori sono nel fine del opra, et non gli posso far fermare, che troppo gl'importa ». Il 7 dicembre ripete la sua richiesta: « ... vi prego a sollecitare la cosa con Federigo Zuccherò, perché questi stampatori sono in fine, né gli posso più fare aspettare. Di gratia procurate questa spedizione, che mi sarà carissimo », da K. e H. W. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, vol. II, Monaco, 1930, pag. 281 segg.

¹² Lo Zuccari conferma ancora una volta il suo talento illustrativo in misura maggiore nei suoi disegni per la « Divina Commedia » (Uffizi 3474-3561), riprodotti al completo in C. RICCI, *La Divina Commedia nell'arte del Cinquecento*, Milano, 1908.

¹³ Cfr. A. E. POPHAM, *Drawings by F. Zuccari Illustrating the Life of His Brother Taddeo*, in « Old Master Drawings », 10 (1935), pag. 21.

¹⁴ Cfr. E. STEINMANN, *Die Portraetdarstellungen des Michelangelo*, Lipsia, 1913, pag. 93 segg.

pennellata sciolta e spigliata, tuttavia questi quadretti rimangono convenzionali nel contenuto. Le rappresentazioni rivelano chiaramente che i pittori non si potevano liberare dalle regole valide per storie in grande formato come anche erano raffigurate nella medesima sala.

* * *

Il Baglione dice di Federigo Zuccari che ai suoi tempi non ci fu pittore « più da Principi amato con tanti honori »¹⁵ e se si legge il carteggio dello Zuccari si capisce bene che era un vero cortigiano, che dappertutto aveva influenti protettori dei quali coltivava la benevolenza con lettere frequenti e lusingatrici e le cui raccomandazioni gli spianavano tutte le vie. Abilmente egli sa prendere parte al complicato gioco di intrighi delle corti, ma con la sua suscettibilità e vanità, nonché rilevante presunzione, spesso pregiudica il successo dei piani da lui stesso elaborati con tanta cura. Egli riuscì sempre a spuntarla contro tutte le scuole pittoriche locali e ad accaparrarsi in numerose città italiane le più importanti commissioni per affreschi che egli risolveva con facile abilità decorativa, benché il suo interesse si esaurisse — in lui che non sapeva rifiutare nessun incarico — una volta stabilita la composizione in accurati disegni preparativi. L'esecuzione veniva quindi affidata alla mano di mediocri e frettolosi allievi. Le critiche non mancarono, sia quelle oggettive che quelle dettate dalle gelosie dei pittori locali lasciati in disparte. Lo Zuccari, lamentando di essere oggetto di continue persecuzioni¹⁶, ribatte con disegni satirici che, divulgati in parte per mezzo di incisioni, furono scambiati spesso l'uno con l'altro dalla critica, né finora era stata data un'interpretazione del loro significato.

In questi disegni a sua giustificazione egli mette in movimento un imponente apparato allegorico. Gli attacchi alla sua persona vengono sempre interpretati come attacco e violenza all'arte. Poiché egli paragona l'arte alla virtù come la più eccellente qualità del virtuoso, e l'ignoranza — che vuole opprimere l'arte — al vizio, queste scene si risolvono infine in raffigurazioni della lotta vittoriosa della virtù contro il vizio¹⁷.

¹⁵ Cfr. G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori*, Roma, 1642, p. 125.

¹⁶ *Atti del processo contro Federigo Zuccari* del quale si parlerà in seguito, cfr. « N. Riv. Misena », 6 (1893), pag. 109.

¹⁷ Esula dallo scopo di questo articolo esaminare le molteplici tradizioni iconografiche delle allegorie dello Zuccari. Tra le allegorie della Pittura eseguite nel

Il suo primo quadro di questo genere « *fece già quando pinse Caprarola che non gli parve che l'opera fosse conosciuta et stimata com'egli pretendeva, et toccò anche il S.or Cardinale se ben se la prese in burla* »¹⁸. È un'allegoria desunta dalla « Calunnia di Apelle » descritta da Luciano¹⁹ e incisa nel 1572 dal Cornelis Cort²⁰ (fig. 1). Il mondo di pensiero che è alla base di queste allegorie esaltanti instancabilmente la virtù non potrebbe essere trasferito in parole in

'500 solo la « Calunnia di Apelle » è stata ampiamente esaminata, cfr. nota 19. Sulle allegorie della Pittura nel '600 e nel '700 cfr. A. PIGLER, *Barockthemen*, vol. II, Budapest, Berlino, 1956, pag. 474 con ulteriori citazioni. Un lavoro dettagliato su questo tema con particolare riguardo al '500 è opera ancora inedita del Dott. MATTIAS WINNER di Berlino di cui si spera prossima la pubblicazione.

¹⁸ Baldo Falcucci, residente del duca d'Urbino a Roma in una lettera del 14 giugno 1582 al suo signore, cfr. A. RUSTICI, *F. Zuccari*, in « *Rass. Marchigiana* », 1 (1922-23), pag. 416, nota 2. Anche il VAN MANDER riferisce che la causa del quadro fu la contesa tra il cardinale Alessandro Farnese e Federigo, cfr. la sua *Vita di F. Zuccari* annotata da H. NOË, in *Carel van Mander en Italië*, L'Aja, 1954, pag. 249 seg. Tali screzi sono documentati nell'anno 1569 quando Federigo era occupato nella decorazione di Caprarola (cfr. RUSTICI, *loc. cit.*, pag. 411). Per questo il 1569 si può considerare l'anno in cui fu dipinto il quadro.

¹⁹ Su questo tema cfr. R. FOERSTER, *Die Verlaumdung des Apelles in der Renaissance*, in « *Jahrb. der Pr. Kuntslgg.* », 8 (1887), pagg. 29 segg., 89 segg. G. Q. GIGLIOLI, *La calunnia di Apelle*, in « *Rass. d'Arte* », 7 (1920), pag. 173 segg. Ambedue gli autori esaminano la Calunnia dello Zuccari senza poter chiarire tutti i particolari del contenuto. Cfr. inoltre R. ALTROCCHI, *The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento*, in « *Publications of the Modern Language Association of America* », XXXVI (1921), p. 454 segg.; E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, New York 1939, pag. 84 seg., nota 64. Il quadro che è citato nell'inventario dell'eredità dello Zuccari nel 1609 (cfr. KOERTE, *op. cit.*, pag. 83) fu acquistato da Don Verginio Orsini (cfr. doc. II di questo articolo). Secondo GIULIO MANCINI il quadro fu invece comprato dai figli dell'Orsini, cfr. *Considerazioni sulla pittura*, ed. MARUCCHI, SALERNO, vol. I, Roma, 1956, pag. 205. Nel 1827 fu messo all'asta dagli Orsini e comprato dai Duchi Caetani nel cui palazzo si trova tuttora, cfr. GIGLIOLI, *loc. cit.*, pag. 180 seg., ripr. a pag. 178. Una replica meglio conservata ad Hampton Court, cfr. FOERSTER, *loc. cit.*, pag. 107 e C. H. COLLINS BAKER, *Catalogue of the Pictures at Hampton Court*, Glasgow, 1929, pag. 161.

I disegni preparatori divergono tutti dal quadro finito. Un disegno alla Kunsthalle d'Amburgo ripr. in J. C. J. BIERENS DE HAAN, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort*, L'Aja, 1948, pag. 202; un altro disegno a Weimar, Staatl. Kunstlsgg., cfr. FOERSTER, *loc. cit.*, pag. 107 seg. Il disegno degli Uffizi 10990 copia del '600, ripr. da GIGLIOLI, *loc. cit.*, pag. 179, studio per l'arpa in primo piano, Roma, Gab. Naz. delle Stampe, ripr. ivi., pag. 182.

²⁰ Cfr. BIERENS DE HAAN, *op. cit.*, pag. 201 segg., n.º 219. La nostra riproduzione tratta dal secondo stato dell'incisione dove, come nel terzo, si trova una breve descrizione in italiano del contenuto.

modo più caratteristico che nella descrizione della « Calunnia » che il figlio di Federigo, Ottaviano ²¹, ha dato (doc. II) nella sua *Idea de' concetti*, libro raro quanto gli scritti di suo padre comparsi a stampa.

Anche quando furono scoperti gli affreschi dello Zuccari nella cupola del Duomo di Firenze ²² non mancarono aspre critiche e



Fig. 1. - F. ZUCCARI - *La calunnia*.
(Firenze, Uffizi, Gab. Disegni e Stampe).

« furono fatti sonetti in biasimo dell'opra » ²³ e soprattutto si fece notare, non senza ragione, che la volta della cupola, a causa della decorazione, sembrava più piatta di quanto non fosse in realtà:

« Or pare alle persone
sendo tanto abbassata
ch'ella sia diventata
un catenaccio da lavare i piedi
od una conca da bollir bucati » ²⁴.

²¹ Su Ottaviano Zuccari e i suoi scritti cfr. V. LANCIARINI in « N. Riv. Mi-sena », loc. cit., pag. 88 seg.

²² Cfr. KOERTE, op. cit., pag. 74, regesti degli anni 1575-1579; W. ed. E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, vol. III, pag. 516 segg., nota 294.

²³ *Atti del processo*, loc. cit., pag. 126.

²⁴ Cfr. A. F. GRAZZINI, detto « IL LASCA », *Le rime burlesche*, ed. C. Verzone, Firenze, 1882, pag. 328.

Tale effetto è infatti prodotto dalla suddivisione della cupola in zone di nuvole ieraticamente disposte secondo uno schema legato ancora a tradizioni medioevali. La sua profondità spaziale, che la critica voleva rispettata, non poteva essere conservata con la tecnica pittorica propria dell'Italia centrale, tutta fondata sul disegno e incapace di effetti illusionistici, soprattutto nella decorazione di una cupola di questa mole²⁵. Ma il ricco e fantasioso repertorio delle figure che qui venne spiegato fece scuola molto oltre i confini della Toscana. Lo Zuccari non si lasciò abbattere dagli attacchi e non si stancò mai di vantare nei suoi scritti quest'opera come il suo capolavoro. In un autoritratto egli si effigiò insieme col modello della cupola, con Vincenzo Borghini che aveva fornito lo schema iconografico e col Vasari che aveva iniziato la decorazione interrotta poi dalla morte. Anche negli ultimi anni della sua vita si fece ritrarre da Sofonisba Anguissola con il Duomo nello sfondo²⁶. Si difende intanto dalle critiche con un disegno allegorico che è stato inciso in rame da Cornelis Cort²⁷ (fig. 2), quello stesso che aveva inciso qualche anno prima la « Calunnia ». L'incisione è edita da un certo Gabriel

²⁵ Sulle cupole affrescate del '500 cfr. F. WUERTTENBERGER, in « Roem. Jahrb. fuer Kunstgesch. », 4 (1940), pag. 131 segg.

²⁶ Cfr. KOERTE, *op. cit.*, pag. 67 segg.

²⁷ Cfr. BIERENS DE HAAN, *op. cit.*, pag. 204 seg., n.° 221. Primo stato avanti lettere, secondo stato con le spiegazioni della scena qui riportata, datato 1579, nota soltanto attraverso l'esemplare degli Uffizi; terzo stato iscrizioni stampate con caratteri mobili; al posto della spiegazione in italiano un'ode latina di 74 esametri del teologo spagnolo BENEDICTUS ARIAS, detto MONTANUS (1527-1598), in parte sotto forma di dialogo tra la Pittura e Giove in cui la spiegazione è allungata retoricamente. Non possiamo dire se la poesia si trovi nelle edizioni delle poesie latine dell'Arias (Anversa 1589 e 1593). Lo Zuccari conosceva questi versi probabilmente attraverso il suo allievo Pablo de Céspedes il quale al pari dello Zuccari, si dilettava anch'egli di letteratura ed era legato al Arias Montanus da lunga amicizia, cfr. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias pura la historia del arte español*, vol. IV, Madrid 1936, pag. 71.

Quarto stato con l'iscrizione « Cornelis Cort fe. 1572, Ioannis Orlandii formis Romae 1602 », senza leggenda. Se si considera il 1579 come anno della prima edizione dell'incisione questa sarebbe stata stampata postuma perché il Cort era già morto nel 1578. Se si può dar credito alla deposizione dello Zuccari nel processo del 1581 egli accarezzava già fin dal 1577 l'idea di eseguire un disegno satirico contro i detrattori degli affreschi della cupola di Firenze (cfr. *Atti del processo*, *loc. cit.*, pag. 125 seg.). La data del 1572 è poco accettabile sia perché è testimonianza tarda (1602) sia perché è probabile una confusione di data con la *Calunnia* incisa appunto nel 1572.



Fig. 2. - F. ZUCCARI - *Il « Lamento della Pittura »* (inciso da Cornelis Cort).
(Firenze, Uffizi, Gabin. Disegni e Stampe).

Terrades ed è dedicata a Niccolò Gaddi, protettore dello Zuccari²⁸. In una didascalia lo Zuccari spiega la sua raffigurazione:

« Federigo Zuccaro Pittore ecc.^{te} considerato la infelicità de i virtuosi, la disegnò nel modo che tu caro Lettore appreso sentirai:

La virtù et le buone arti, dolendosi tra loro d'essere mal trattate in q.^a età, nell'altre già tanto favorite e tenute in pregio, deliberarono narrare il fatto loro al sommo Giove, et elessero la Pittura, come quella che ben dimostra le cose al vivo, che con parole quanto più poteva esprimesse la cagione della mestitia loro, e del dolore. Onde ella e le compagne presi i loro strumenti, introdotte dall'Amore, e dalle Gratie, esposto il fatto gittarono gli strumenti a' suoi piedi. Per il ché egli mosso da prima a meraviglia, di poi ad ira, chiamato Mercurio, gli impose che comandasse a tutti gli Dei marini, e terrestri, che salissero al cielo: Et a Vulcano che con prestezza metesse in ordine gran numero di saette: Et alle Furie infernali che, seguito questo ...essero, e distrugessero tutta la terra con quello che sop.^a essa si ritrovava, da che non più virtù, né bontà, ma bruti, et animi che sotto il corpo d'huomo ascondono vitii più che bestiali. Questo disegnò il Pittore dentro al suo studio, tenendo l'occhio e la mente saldi nella vera intelligenza, che nuda gli sta davanti, niente curando l'invidia, e gl'impedimenti humani ».

La Pittura mostra agli dei riuniti in Olimpo un quadro su cui è raffigurata allegoricamente l'accusa: i Vizi si sono impadroniti della Fortuna, che hanno afferrata per i capelli, e con le armi sguainate

²⁸ Nel cartello a sinistra l'iscrizione: « GABRIEL TERRADES NICCOLAO GADDIO. Illustri Viro S. — CVM hoc Federici Zuccari inventum in lucem producere in animo haberem, tibi illud dicare volui, qui inter eos, qui virtutes amplectuntur, Principem locum obtines, easque totis viribus, omni studio, amplecteris, et foves. Ad quod faciendum tua me animavit humanitas; speravi enim hoc munus, qualecumque illud sit, tibi gratum fore. Vale, Florentiae IX. Cal. Maias M. D. LXXIX ». Nel cartello a destra: FEDERICVS ZVCCARVS S. ANGELI IN VADO AD RIPAS MITAVRI INVENTOR. GABRIEL TERRADES TYPIS AEREIS, EXCVDI IVSSIT.

Niccolò Gaddi (1537-1591), nobile Fiorentino, possedeva una celebre galleria, raccolta di antichità e biblioteca e fu il committente della Capp. Gaddi in S. Maria Novella. Il doc. I qui pubblicato proviene dalle carte gaddiane. Egli fu per qualche tempo luogotenente dell'Accademia del Disegno (cfr. ZUCCARI, *Lettera a Principi*, c. 7 r.).

Terrades personaggio altrimenti ignoto è citato come colui che nei suoi scritti celebra la Galleria e la Capp. Gaddi, cfr. J. GADDI, *Trattato istorico della famiglia de' Gaddi*, Padova, 1642, pag. 45.

inseguono le Virtù fuggenti. La Sapienza con lo specchio è già raggiunta, la Fede è caduta in ginocchio²⁹. Nelle formelle della cornice è raffigurata, in quella superiore, l'Ignoranza dalle orecchie d'asino che regge lo scettro e nelle altre quattro alcuni Peccati mortali. Il quadro è sorretto da due figure allegoriche: in quella di destra è riconoscibile dai suoi attributi il Disegno, mentre quella a sinistra è coperta quasi per intero da Minerva che, come il Disegno, mostra a dito il quadro rafforzando l'accusa della Pittura. Nei tratti somatici del pittore, che in abiti di gentiluomo siede nel suo studio, si può riconoscere lo stesso Zuccari assorto nella contemplazione della Vera Intelligenza e indifferente agli attacchi di due cani rabbiosi raffiguranti la Calunnia. La Intelligenza appare sopra al suo stemma di famiglia fiancheggiata da due cornucopie, e in una grotta sotto i suoi piedi langue impotente l'Invidia. A sinistra due garzoni sono intenti a macinare colori; su un tavolo e sul pavimento si vedono sparsi calchi, compassi, tavolozze e tutte quelle cose che dal '500 in poi formano il tipico repertorio dei quadri che raffigurano botteghe di artisti.

²⁹ Questa raffigurazione si può considerare come illustrazione dei seguenti versi dell'Arias:

*« Antiquum sequeris, fallax Sors, numinis hostem
Ac tibi sunt comites demens discordia, secta,
Impetitisque Deo charam, semperque fidelem
Sponsam, quae, multis quamquam sit saucia membris
Atque humilis terram tangat, tamen alta salutis
Signa suae servat numquam cessura furenti
Vel tibi, vel cuius partes nunc suscipis hosti.
Virtutis proles terras numerosa relinquit,
Ne vitiis immixta trahat culpamque notamque.
Spes iacet, et pietas vaesano illusa tumultu,
Humani officii matres morumque magistrae
Artibus ingenuis iunctae fera tempora damnant,
Secessusque sibi quaerunt, ceduntque Tyrannae
Inscitiae, cui coeca favet Fortuna, ministris
Fraudibus atque dolis Venalia munera lingua
Addit Adulator, proba paupertasque, Famesque
Excipiunt artes pulchras Virtutis, et alma
Progeniem caelo dignam santasque sorores ».*

* * *

Nel 1580, su commissione dello scalco di Gregorio XIII, Paolo Ghiselli, lo Zuccari dipinse un quadro con la « Visione avuta da San Gregorio davanti a Castel Sant'Angelo ». Il quadro, che fu causa di un processo carico di conseguenze per la vita dello Zuccari, era destinato alla cappella gentilizia dei Ghiselli nella Madonna del Baraccano a Bologna. Il quadro fu inviato per il Natale del 1580, ma non piacque e soprattutto « *li pittori di là l'havevano tassato con dire che in esso ci erano alcuni difetti* »³⁰. Alle obiezioni fattegli lo Zuccari rispose « *che ne l'averia fatto un'altra [ancora], doi, tre e diece se fusse stato bisogno* », ma lo scalco « *si era privato di questa cura et l'aveva lasciato ali suoi di là in Bologna* »³¹. Evidentemente lo Zuccari non accettò alcun pagamento per il quadro e se lo riprese. Il Malvasia riferisce a questo proposito che « *quel pittore sempre sfortunato nella nostra patria* » faceva della tela « *cortese dono a' RR.PP. del Collegio del Gesù di Roma, da essi rotolata e mandata similmente in dono a que' di Santa Lucia in Bologna* »³². Ancora nel 1686 il quadro viene citato *in loco* da una guida³³; in seguito passò nella porteria del convento dove viene ricordato, nelle guide, fino al 1766³⁴. Dopo deve essere stato portato a San Michele in Bosco, ma le ricerche riguardo alla sua collocazione attuale sono rimaste senza esito³⁵.

La composizione però ci è stata conservata attraverso due disegni e due incisioni³⁶: una di queste (fig. 3) reca la firma di Aliprando Caprioli e la data 1581 con la precisazione della città in cui venne eseguita: Roma. L'altra (fig. 4) non reca alcuna firma ed è

³⁰ *Atti del processo, loc. cit.*, pag. 121.

³¹ *Ibid.*, pag. 107.

³² Cfr. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, ed. Zanotti, vol. I, Bologna, 1841, pagina 250. Anche lo Zuccari conferma nei suoi scritti che il quadro si trovava in S. Lucia, cfr. *Passata di Bologna*, Bologna, 1608, pag. 2.

³³ Cfr. MALVASIA, *Pitture di Bologna*, 1^a ed., Bologna, 1686, pag. 255.

³⁴ Cfr. *Pitture di Bologna*, 5^a ed., Bologna, 1766, pag. 293.

³⁵ Cfr. I. B. SUPINO, *L'arte nelle chiese di Bologna, secoli XV-XVI*, Bologna 1938, pag. 444. Il quadro portava la firma « *Federicus Zuccarus Urb. pinxit et coll.o Soc. Jesu Dono dedit An. D. M.D.LXXX* », cfr. RUSTICI, *loc. cit.*, pag. 416, nota 1.

³⁶ Le incisioni sono state esaminate per la prima volta sugli esemplari della Albertina di Vienna da G. SUSTER nel suo articolo *Dell'incisore trentino Aliprando Caprioli*, in « Arch. Trentino », 18 (1903) pag. 156 seg. La prima incisione è



Fig. 3. - F. ZUCCARI - *Processione di S. Gregorio*
(inciso da A. Caprioli).
(Vienna, Albertina).



Fig. 4. - F. ZUCCARI - *Processione di S. Gregorio*
(inciso da ignoto).
(Vienna, Albertina).

rovesciata rispetto alla prima. Esaminando i modi compositivi che reggono il dipinto dello Zuccari (per quanto se ne può desumere dall'incisione del Caprioli) e constatando come intimamente aderiscono ai termini della cultura romana di quegli anni, possiamo comprendere, anche se non giustificare, i giudizi tassativi espressi dai pittori bolognesi, i quali affermavano con presuntuosa sicumera « *che non era ben colorito et che il paradiso rappresentatovi era mal composto, che le figure erano piccoline quelle che dovevano essere grandi et quelle che erano grande dovevano essere piccole. Et che le figure che erano inanzi quali per ragione di prospettiva devono esser più grande erano minori et facevano brutto vedere* »³⁷. L'articolazione compositiva, infatti, si svolge faticosamente attraverso la sovrapposizione schematica delle singole parti, elencate secondo una piana norma di convenzione sacramentale: in primo piano l'ammasso intrecciato dei corpi degli appestati³⁸, quindi le sagome imponenti delle figure del corteo processionale, un sacrificato brano paesistico e, in alto, Cristo in Gloria.

Da quanto apprendiamo dai documenti lo Zuccari aveva rappresentato nella figura del Santo il papa Gregorio XIII e dietro di lui il « *Sig. Scalco, et S.r Bianchetto mastro di camera di N. Signore* »³⁹. Molto probabilmente Federigo meditò sul valore delle obiezioni fattegli dai Bolognesi e fors'anche ne tenne conto, dato che l'altra incisione dello stesso dipinto (fig. 4) presenta notevoli varianti. Che i cambiamenti sono opera dello Zuccari e non capriccio dell'anonimo incisore è provato dal fatto che nei due disegni preparatori di mano

dedicata dal Caprioli a Federigo Madruccio, oratore dell'Imperatore Rodolfo II presso la Santa Sede. Al basso tra i piedi di un morto: « *Phls. et Io: Turpin. excud. Romae* ».

Lo stesso tema iconografico, con analogie compositive, era stato già trattato dallo Zuccari negli affreschi della « Sala degli Angioli » a Caprarola (fot. Min. Pub. Istr. D. 227). Dall'ANTAL questa scena venne riferita a Giov. de' Vecchi, cfr. « *Krit. Ber.* », 1928-29, pag. 228, nota 1. Per la datazione degli affreschi spettanti a Federigo a Caprarola cfr. NOË, *op. cit.*, pag. 257 seg., nota 24 e RUSTICI, *loc. cit.*, pag. 411, L. COLLOBI, in « *La Critica d'Arte* », III (1938), pag. 70 segg.

³⁷ *Atti del processo, loc. cit.*, pag. 121, deposizione di Domenico Passignano, cfr. anche quella quasi identica dello Zuccari, *ibid.*, pag. 107 seg.

³⁸ Alcune figure di appestati vennero abbozzati dal Passignano, collaboratore dello Zuccari, sul cartone del quadro. Anche Bartolomeo Carducci prese parte all'esecuzione dell'opera, cfr. *Atti del processo, loc. cit.*, pag. 120 seg.

³⁹ Cfr. *ibid.*, pag. 120 seg.

certa dello Zuccari appaiono le stesse differenze che si riscontrano nelle incisioni ⁴⁰.

Nel brano del « Paradiso », nella incisione senza firma, le nubi fuggono prospetticamente verso il centro in cui si trova il Cristo allontanato rispetto alla precedente figurazione: anche il paesaggio gode di un maggiore respiro e le figure del corteo processionale avviate lungo il ponte Sant'Angelo si staccano più nitidamente le une dalle altre: le statue dei Santi Pietro e Paolo rimpiccioliscono secondo una più precisa definizione prospettica: infine, ed è questo il fatto più sintomatico, i personaggi ritrattati sono diversi. Questo ci fa credere che lo Zuccari, profondamente risentito contro lo scalco Ghiselli che aveva rifiutato l'opera, l'abbia parzialmente rimaneggiata, finanche sostituendo i ritratti dell'ingrato committente e della sua cerchia con quelli di personaggi a lui più favorevoli. Rimane difficile motivare il fatto che la incisione del Caprioli porti il nome dello Zuccari, mentre l'altra, di incisore anonimo, e certamente più tarda, non fa menzione del pittore ed è rovesciata: si può supporre che la prima sia stata ordinata e voluta dallo stesso Federigo, come già in altri casi, e la seconda, che rispecchia la nuova versione del dipinto, sia stata fatta eseguire, senza troppa cura, dai padri religiosi che avevano ricevuto in dono l'opera.

Il Ghiselli, per la cappella di famiglia, al posto del quadro dello Zuccari ne fece dipingere dal Bolognese Cesare Aretusi un altro dello stesso tema ⁴¹ che ancor oggi si trova *in loco* e del quale offriamo la

⁴⁰ Il disegno che corrisponde all'incisione del Caprioli fu pubblicato da A. STIX e A. SPITZMUELLER, *Katalog der Albertina*, vol. VI, Vienna, 1941, pagina 64, n. 730. Per il disegno che corrisponde all'incisione anonima cfr. P. HALM in « Muenchener Jahrbuch fuer Bildende Kunst », 1950, pag. 250.

⁴¹ Questa notizia la ricaviamo dal MALVASIA (*Felsina Pittrice*, ed. cit., vol. I, pag. 250), il quale non ha trovato credito presso la critica moderna, CORRADO RICCI infatti ha pubblicato il quadro dell'Aretusi, come opera di Federigo Zuccari, cfr. « Rass. d'Arte » 7 (1907), pag. 102 segg. Oltre l'Aretusi pare che anche altri pittori presentassero bozzetti per il nuovo quadro da eseguire per la Cappella Ghiselli. Per un disegno anonimo di scuola bolognese che potrebbe esser stato fatto per questa occasione, cfr. A. E. POPHAM, J. WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries at Windsor Castle*, Londra, 1949, pag. 356 seg., n. 1081.

L. COLLOBI, in « La Critica d'Arte », III (1938), pag. 73, nota 8 attribuisce allo Zuccari una « Processione di S. Gregorio » (Pinacoteca Vaticana, n. 933 Fl.): benché stilisticamente affine ai modi di Federigo Zuccari è probabile che il dipinto possa riferirsi a Jacopo Zucchi e che debba identificarsi con quello visto dal Baglione in S. Maria Maggiore, cfr. BAGLIONE, *Vite*, pag. 45.

riproduzione attraverso un disegno⁴² in quanto più facilmente leggibile (fig. 5). Per certo la composizione del dipinto dell'Aretusi è appoggiata all'esemplare zuccaresco, ma con tutta cura utilizza le argomentazioni critiche dei suoi concittadini. Il suo quadro infatti ha tutta l'aria di voler essere una lezione impartita al celebrato rappresentante della cultura romana. Il gruppo aggrovigliato degli appestati viene ora relegato al fondo della scena in posizione insignificante, determinando un più proporzionato rapporto delle figure attornianti San Gregorio nell'insieme del quadro. L'elevazione del punto prospettico, consentendo una più nitida e distesa descrizione degli elementi architettonici (concepiti in modo scenografico), riesce ad una maggiore spazialità, tanto scolastica da sembrar tolta di peso da un contemporaneo manuale di scienza prospettica. Per non disturbare l'unità del discorso spaziale anche il gruppo del Cristo in Gloria venne fortemente diminuito e scenterato.

Per certo quest'opera dello Zuccari è lontana dalle sue creazioni più felici e il dipinto dell'Aretusi è troppo legato a logore consuetudini accademiche; tuttavia il fatto che il loro confronto ci consenta di leggere a chiare lettere la contrapposizione tra due scuole pittoriche del Cinquecento, conferisce loro un ruolo non secondario nell'ambito delle polemiche che agitavano la vita culturale di quel tempo.

Lo Zuccari allo smacco infertogli dai bolognesi rispose di nuovo con un quadro allegorico, la « Porta Virtutis », che egli espose pubblicamente nel 1580 per la festa di San Luca, occasione in cui i pittori romani si riunivano per una funzione religiosa nella chiesa dedicata a questo Santo a Monte Santa Maria Maggiore⁴³. Sotto papa Gregorio XIII, bolognese, a corte « *sono tutti bolognesi et si mandano le palle l'un l'altro* »⁴⁴, e così nel Novembre del 1581, a causa di questo quadro fu intentato un processo contro lo Zuccari davanti al Governatore di Roma, processo che portò al suo bando dalla città insieme

⁴² Questo disegno (Uffizi, coll. Santarelli, n. 869) fu pubblicato dal Ricci, *loc. cit.* come disegno preparatorio per il quadro che si trova nella Madonna del Barracano. Parrebbe piuttosto trattarsi di una copia di altra mano.

⁴³ *Atti del processo*, *loc. cit.*, pagg. 118, 123.

⁴⁴ Da una lettera del 24 dicembre 1582 di Baldo Falcucci al duca d'Urbino, cfr. RUSTICI, *loc. cit.*, pag. 426 seg.



Fig. 5. - C. ARETUSI - *Processione di S. Gregorio* (copia).
(Firenze, Uffizi, Gabin. Disegni e Stampe).

con i suoi scolari Domenico Passignano e Bartolomeo Carducci⁴⁵. Invano lo Zuccari scrive al suo potente protettore, il granduca di Firenze, per chiedere aiuto. Nella lettera, come al processo, egli assicura che la « Porta Virtutis » è un quadro « *che per se stesso si dichiara assai bene esare generale* » e quindi non prende di mira persone determinate e che egli era del parere « *che alli pitori non deba esare imputtato l'intrinsicho del animo loro, quando nelle loro piture non vi siano ritratti, ne nominati in scritto persona alchuna* »⁴⁶. E a conferma del carattere generico del quadro egli depone al processo di avere disegnato lo schizzo già quattro anni avanti quando si criticavano i suoi affreschi nella cupola del Duomo di Firenze⁴⁷.

Un disegno giuntoci⁴⁸ (fig. 6) insieme con gli atti del processo dà un'idea abbastanza chiara del significato del quadro. Anche in questo caso, come nelle altre pitture allegoriche dello Zuccari, la rappresentazione è ispirata al suo motivo più caro, quello della lotta della virtù col vizio, cioè « *le difficoltà et mezzi necessari in acquistar la virtù o qualche parte di essa, et a l'incontro i detratti et persecutione che continovamente ha quella dal vitio come suo contrario* »⁴⁹.

Sullo schizzo, davanti alla Porta Virtutis rappresentata da un arco trionfale, si vede la Ignoranza Crassa cioè la Pittura Ignorante a cui l'Adulazione e la Persuasione bisbigliano le loro insinuazioni nelle orecchie d'asino. Essa tiene in mano squadra e compasso e siede su un mucchio di libri due dei quali dal titolo Prospettiva e Pittura,

⁴⁵ Gli atti del processo furono pubblicati per la prima volta da A. BERTOLOTTI, *Federigo Zuccari, il suo processo ed esilio nel 1581*, in « Giorn. di erudizione artistica » 5 (1876), pag. 129 segg. Nelle nostre citazioni ci riferiamo alla seconda pubblicazione ad opera del LANCIARINI, *loc. cit.*, pag. 106 segg., 117 segg.

⁴⁶ Lettera del 24 novembre 1581, cfr. GAYE, *Carteggio*, vol. III, pag. 444 seg. Il 28 luglio 1582 scrive sullo stesso argomento al duca di Urbino e allega un disegno della Porta Virtutis, cfr. G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936, pag. 215. Un altro disegno della « Porta Virtutis » vien ricordato in un inventario di disegni dello Zuccari del 14 giugno 1610, cfr. BERTOLOTTI, *Artisti urbinati in Roma*, Urbino 1881, pag. 21.

⁴⁷ Cfr. *Atti del processo*, *loc. cit.*, pag. 125 seg.

⁴⁸ Francoforte sul Meno, Staedelsches Kunstinstitut, n. 1391. Pubblicato dal Voss, *op. cit.*, pag. 460. Una copia contemporanea nella raccolta Janos Scholz, New York, cfr. *From Pontormo to Greco, a Loan Exhibition of Paintings and Drawings*, The John Heron Art Museum, Indianapolis, Ind., 1954, n. 39.

⁴⁹ Da una lettera di Federigo Zuccari al cardinale Alessandro Farnese del 1° aprile 1582, cfr. A. RONCHINI in « Atti e Mem. delle RR. Dep. di Storia Patria per le prov. mod. e parm. », 5 (1870), pag. 11.

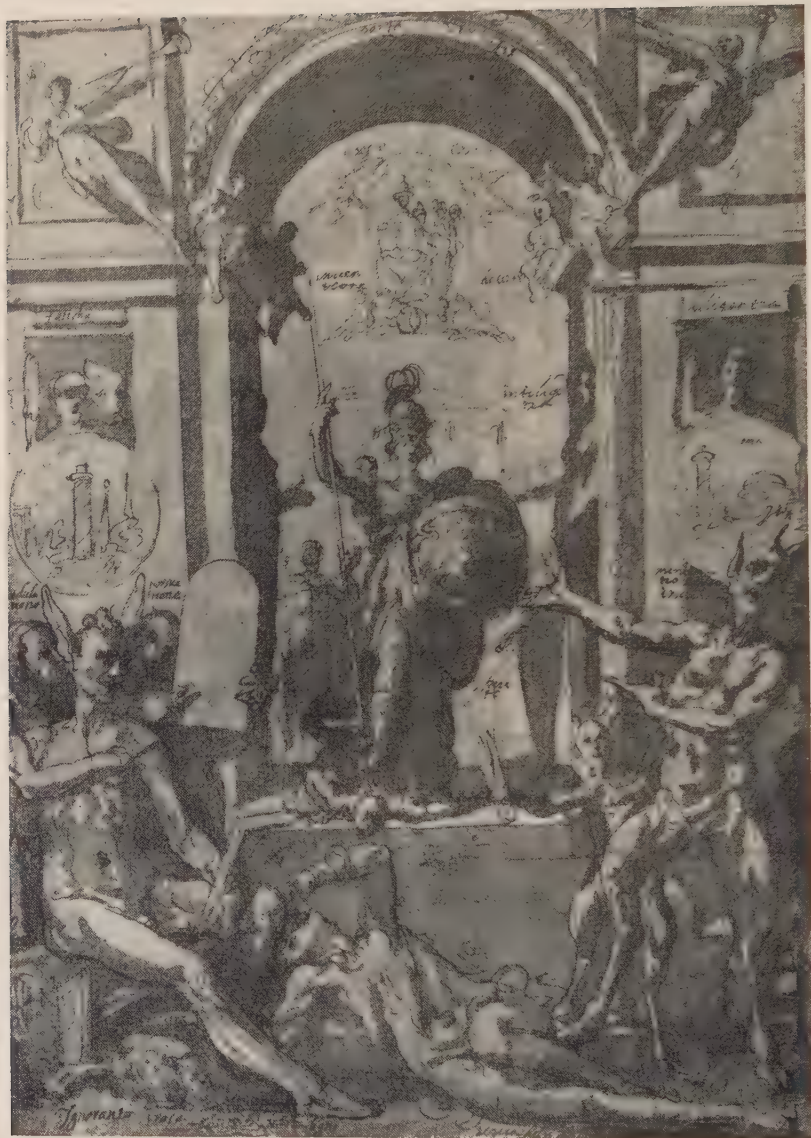


Fig. 6. - F. ZUCCARI - *La « Porta Virtutis »*.
(Francoforte, Staedelsches Kunstinstitut).

mentre ai suoi piedi giace l'Invidia « *serva delli dappochi* » avvinta da vipere guizzanti. Il grande Satiro che sputa tre fiamme funge da « *Ministro della Invidia* » mentre il suo compagno più piccolo con le forbici in mano è indicato come « *Parto di Maladicezza* ». Al di sopra di questa raccolta di mostri appare al centro della Porta Virtutis la Virtù in figura di Pallade che con l'asta colpisce il Vizio. *Sic semper* è il motto scritto sul suo scudo. A sinistra, accanto a lei, stanno le tre Grazie, a destra lo Spirito: dietro si scorgono i « *palazzi della Virtù* » e al di sopra di Pallade compare una tavola retta da quattro putti libratì in aria, simboli dell'Invenzione, del Decoro, del Disegno e del Colorito. La Porta Virtutis è fiancheggiata dalle figure della Fatica e della Diligenza poste come a sentinelle per impedire l'ingresso alla marmaglia dei « *dappochi* ». Sopra alla Fatica e alla Diligenza aleggiano due angeli, simboli della Fama, che soffiano nelle trombe; sul cornicione della Porta siedono le quattro Virtù Cardinali, mentre negli intradossi dell'arco sono poste le erme dello Studio e della Intelligenza ⁵⁰.

Tra lo schizzo e il cartone portato a termine vi sono alcune differenze, come si può notare dagli atti del processo ⁵¹. Nel cartone non furono riportati « *quelli tonni lassati nelli corpi delle figure che rappresentavano la diligentia et la fatiga* »; secondo la deposizione dello Zuccari questi erano rimasti bianchi sullo schizzo ⁵² ed egli spiega ai giudici increduli: « *lassai quelli doi tonni per haverci a far qualche cosa pertinente et proportionata all'opera, ma non mi risolvei altrimenti, de che cosa le lassai imperfette* » ⁵³. Bianche erano rimaste anche la tavola sospesa sopra la figura di Pallade, che nello schizzo

⁵⁰ Lo Zuccari così descrive questa allegoria: « *Queste figure che si rappresentano in questo quadro sono principalmente la fatica la Diligenza, il Studio, l'Amore, l'Intelligenza, il Spirito e le Gratie, la virtù in figura di Pallade, le quattro virtù cardinali, la qual virtù calca il Vitio ritratto a guisa di mostro e sotto di questo l'Invidia avitichata con vipare e l'ignoranza appresso, losingata dalla adulatione et dalla presuntione, poco appresso la maldicezza et suoi parti, cioè di satiri piccoli et alcuni motti latini e volgari* », cfr. *Atti del processo*, loc. cit., pag. 108. Sul satiro che sputa fuoco e sui « *palazzi della Virtù* », cfr. *ibid.*, pagg. 122, 127. Gli altri riferimenti dalle iscrizioni del disegno di Francoforte.

⁵¹ Cfr. *Atti del processo*, loc. cit., pag. 126 seg. ed anche pag. 124.

⁵² Nei disegni di Francoforte e della coll. Scholz i tondi mostrano invece edifici romani, le colonne di Traiano e di Adriano ed il Pantheon, in quello di destra è scritto *Roma*.

⁵³ *Atti del processo*, loc. cit., pag. 127.

reca invece un abbozzo sommario e indecifrabile, e l'altra tenuta dalla Persuasione: « *Quelle due tavole ovate in bianco che sono nel quadro depinto, una in cima et l'altro in mano dritta non significa altro se non che come si suol dire proverbialmente: Albus paries stultorum est pagina, et che la virtù nel bianco di sopra può scrivere quello che li pare per mostrare la parte del virtuoso, poi che già ce stando li apresso quattro figure piccole cioè il disegno, l'inventione, il colorito et il decoro, che sono le parti principali della nostra professione, et nell'altra a man dritta non vol significare altro se non quanto ho detto di sopra, e in verità che l'intentione mia non è stata de applicarla in particolar a nessuno se non per fare una cosa universale parendomi che fusse un soggetto più de laude che de biasimo* »⁵⁴.

Il processo, per desiderio del papa, fu troncato dopo la terza udienza. Lo Zuccari e i suoi scolari furono banditi dallo Stato della Chiesa sotto la minaccia della galera in caso di inadempienza⁵⁵. Passando per Firenze lo Zuccari si diresse a Venezia, dove, dal senato della città, ebbe l'incarico di dipingere l'affresco del « Barbarossa davanti a papa Alessandro III », per la Sala del Gran Consiglio nel Palazzo Ducale. Durante il suo soggiorno veneziano, attratto dall'animazione festiva creata dalla Dieta dell'Impero ad Augusta, non mancò di fare una scappata anche in Germania.

Il duca d'Urbino, nelle cui terre era nato Federigo, non cessò mai di aiutarlo. Lo Zuccari doveva decorare per lui una cappella nella Casa Santa di Loreto e, poiché Loreto apparteneva alla Chiesa, egli ottenne che lo Zuccari potesse rimettere piede nello Stato Pontificio. Ostinatamente, ma invano, lo Zuccari tentò di ottenere la cassazione della sentenza prima di rientrare nei territori della Chiesa. Alla fine cedette e nel dicembre del 1582 cominciò il lavoro a Loreto. Nella primavera dell'anno successivo andò a Roma per implorare il perdono del Papa. Fu ricevuto con benevolenza, anzi il Papa gli affidò il proseguimento degli affreschi della Paolina, il che significava piena riabilitazione. Prima tuttavia dovette condurre a termine gli affreschi di Loreto. Ritornato là, lo Zuccari pensò bene di mantenersi il favore riacquistato del Papa e quando scrisse al cardinale Sir-

⁵⁴ *Ibid.*, pag. 119.

⁵⁵ *Ibid.*, pag. 128. Sugli anni della proscrizione dello Zuccari cfr. KOERTE, *op. cit.*, pag. 75 seg., registi del 21 dicembre 1581 fino al 24 dicembre 1583 e GRONAU, *op. cit.*, pag. 213 segg.

leto⁵⁶ (doc. III) chiese umilmente di essere ancora raccomandato presso Sua Santità. All'inizio di novembre aveva terminato la decorazione della cappella del duca d'Urbino e nel mese successivo riprese finalmente il lavoro nella Cappella Paolina a Roma.

Dopo due anni egli è reintegrato in tutti i suoi diritti, ma non gli pare ancora abbastanza. Quando nel 1585 muore Gregorio XIII, gli sembra finalmente che « *per la idio gratia è venuto tempo che ogni omo possa dire le sue ragione* »⁵⁷. Ora può vendicarsi dello scalco del papa defunto che gli aveva causato tanti fastidi. Trionfante parla di questa occasione in una lettera conservata nell'archivio dei duchi di Urbino in stato di frammento e priva del nome del destinatario⁵⁸ (doc. IV). Da questa lettera si viene a sapere che il Ghiselli, durante il processo del 1581, si era appropriato del cartone della Porta Virtutis e come lo Zuccari ne tornasse in possesso.

Gli riuscì interessare al suo caso il papa neoeletto, Sisto V, ed ottenne di essere di nuovo convocato insieme con il Ghiselli davanti al Governatore per dirimere la contesa⁵⁹. La lettera si interrompe proprio nel bel mezzo della vivace descrizione del suo incontro col Ghiselli davanti al giudice, ma in una lettera del 20 agosto egli comunica a Giulio Veterani, segretario del duca d'Urbino, alcuni particolari della questione come se questi conoscesse già a fondo tutta quanta la storia, quella cioè esposta nella lettera che noi qui pubblichiamo e che pertanto è da ritenersi con tutta probabilità diretta al medesimo Veterani.

Lo Zuccari scrive nella lettera del 20 agosto che « *l'amicho di Bolognia morse come un schorzone di rabia, che Iddio però gli perdoni e gli abia auto misericordia nostra, la giustitia di dio guarda chi che tole ad altri le altrui mercede non pol godere li suoi avanzi* » e più oltre, dando notizia dell'invito a recarsi in Spagna rivoltogli da Filippo II scrive: « *il desiderio mio è di fare ogni opera di pasar di costà per basiar la mano di S.A.S.^{ma}* [Francesco Maria d'Urbino]

⁵⁶ Lo Zuccari già da tempo era in relazione col cardinal Sirleto. Tra il 1579 e il 1581 gli aveva donato un quadro della Madonna, cfr. *Atti del processo*, loc. cit., pag. 122.

⁵⁷ Cfr. doc. IV di questo articolo.

⁵⁸ La lettera fu segnalata dal GRONAU, *op. cit.*, pag. 216 seg. Di qui abbiamo desunto anche le notizie usate in seguito sulla datazione e sul supposto destinatario.

⁵⁹ Si tratta di una semplice conciliazione, in ogni caso non si trova nell'Archivio di Stato di Roma nessun atto di altro processo che riguardi lo Zuccari.

...et insieme portare la copia del mio cartone Porta Virtutis il quale vado ritocando»⁶⁰. La copia promessa del cartone della Porta Virtutis fu evidentemente donata al duca di Urbino dallo Zuccari, infatti essa viene citata in possesso del duca dal figlio dello Zuccari, Ottaviano, nel 1609, quando dopo la morte del padre gli offrì in acquisto anche il cartone originale⁶¹.

Per la datazione della lettera frammentaria qui pubblicata si può stabilire come *termine post quem* l'elezione al papato di Sisto V, avvenuta il 24 aprile 1585, e come *termine ante quem* la data della lettera al Veterani del 20 agosto dello stesso anno.

* * *

Nel settembre 1585 lo Zuccari partì per la Spagna dove dipinse fino al 1588 nell'Escorial⁶². Il duca d'Urbino lo raccomandò al suo ambasciatore in Spagna che lo introdusse presso i potenti della corte⁶³, il cardinale Sirleto gli fornì una lettera di presentazione per il cardinal Granvella (doc. V).

Lo Zuccari descrive ampiamente nelle sue lettere agli amici rimasti in patria «le meraviglie di Spagna»⁶⁴ viste e vissute: l'acquetto di Segovia sotto il quale «il popolo spasseggia... senza baginarsi»; l'Alcazar in cui sono ammassate «armature antiche... stravagantissime, e bizzarre d'ogni sorte... assai ben ruginose, e trascurate», e nelle cui sale in rovina al posto delle travature cadute

⁶⁰ GRONAU, *op. cit.*, pag. 218.

⁶¹ *Ibid.*, pag. 238 seg. Il cartone colorato era stato dipinto in base all'abbozzo dello Zuccari da Domenico Passignano tra la fine d'agosto e il principio di settembre del 1581, cfr. *Atti del processo, loc. cit.*, pagg. 108, 122 seg., 126. Durante il processo già non si aveva più notizia della sua ubicazione, *ibid.*, pag. 123. Nell'inventario dell'eredità dello Zuccari del 1609 l'opera viene descritta così: «Un quadro grande in cartone detto porta virtutis alto P. 20 et largo P. 9 incirca», cfr. KOERTE, *op. cit.*, pag. 83.

⁶² Sul soggiorno spagnolo dello Zuccari cfr. KOERTE, *op. cit.*, pag. 75 segg., registi del 31 dicembre 1582, 19 giugno 1583, 1585 fino al 1588, inoltre J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Federigo Zúccaro en España*, in «Arch. Español de arte» 3 (1927), pag. 77 segg.; «Bol. de la Soc. de Escurs.» 22 (1914), pag. 224 seg.; 28 (1920), pag. 94; 36 (1928), pag. 119, GRONAU, *op. cit.*, pagg. 34 segg., 217 segg., 235 segg., F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, voll. I-V, Madrid 1923-1941.

⁶³ Lettera del 22 settembre 1585 a Bernardo Maschi, cfr. GRONAU, *op. cit.*, pag. 218 seg.

⁶⁴ Questa citazione e la seguente sono tratte dal doc. VI.

sono distese grandi tele; le ville coi loro giochi d'acqua e i parchi popolati di animali e il convento di Guadalupe che gli si presentò come un ben ordinato stato in miniatura con tutte le istituzioni necessarie per la vita indipendente di una comunità di monaci. Siccome le feste lo avevano sempre attirato, così egli visitò questo santuario in occasione della festa dell'immagine miracolosa della Madonna. E non è da meravigliarsi che il celebre virtuoso vi trovasse un vecchio scolaro, il pittore Céspedes⁶⁵ di Cordoba che si preoccupò affinché il maestro ricevesse da parte dei padri un'accoglienza onorata, degna del suo rango.

Lo Zuccari completa le informazioni di quello che ha visto con notizie storiche e geografiche di tanto vivo interesse che queste lettere furono diffuse in copie che passarono di mano in mano⁶⁶. Quando lo Zuccari, che nel corso della sua movimentata esistenza aveva visitato tutta l'Europa, si dette di nuovo ai viaggi negli ultimi anni della sua vita, fece stampare le lettere indirizzate agli amici⁶⁷, nelle quali al di là del semplice racconto, trapela ancora più evidente la preoccupazione letteraria⁶⁸.

La lettera del soggiorno spagnolo dello Zuccari qui pubblicata non è una « *lettera pittorica* » nel senso che le hanno dato Monsignor Bottari, Giovanni Gaye e Gaetano Milanesi, ed è più descrizione di viaggio che racconto autobiografico. In questo scritto tuttavia è presente la piena personalità dell'autore per il modo in cui descrive le cose da uomo che certo non ha compiuto studi letterari, ma che sa dare espressione a quanto vede con il suo sguardo attento di pittore e che penetra le cose con l'intelligenza acuta dell'appassionato di iconografia e di teoria dell'arte.

⁶⁵ Cfr. BAGLIONE, *op. cit.*, pag. 30. Su Pablo Céspedes dice che « *haveva apparato il buon modo di fare da Federico Zuccherò, co' l quale hebbe molta familiarità* ».

⁶⁶ Altre descrizioni di viaggio dalla Spagna in una lettera del 29 maggio 1586 ad ignoto destinatario, conosciuta solo attraverso copie. Quella nel Cod. Urb. lat. 816 della Bibl. Vaticana è pubblicata da DOMÍNGUEZ BORDONA, *loc. cit.*, pag. 81 segg. Dal medesimo codice abbiamo tratto il doc. VI qui pubblicato. Un'altra copia della lettera del 29 maggio 1586 Arch. di Stato di Firenze, manoscritto n. 755, doc. 47 (per gentile comunicazione del Dott. HERBERT KEUTNER).

⁶⁷ Cfr. F. ZUCCARI, *Il Passaggio per l'Italia con la dimora di Parma*, ed. LANCIARINI, Roma 1893. Pagine finora sconosciute di questi opuscoli si leggono adesso in « *Paragone* » 105 e 107.

⁶⁸ Sullo Zuccari come scrittore cfr. F. ULIVI, *Galleria di scrittori d'arte*, Firenze, 1953, pag. 278 segg.

* * *

Nemmeno durante la sua attività nella Cappella Paolina tra il 1584 e il 1585 lo Zuccari portò a termine gli affreschi⁶⁹. Nella cappella mancavano ancora le pitture delle pareti laterali del presbiterio e la decorazione della parete di fondo con l'altare. Per quest'ultima rimane uno schizzo, definito anche nei particolari architettonici e decorativi con figure di stucco e lo stemma di Gregorio XIII⁷⁰. Come quadro d'altare era stato progettato il « Miracolo della Pentecoste » e sopra, in una lunetta, la « Missione degli Apostoli ». L'architettura dell'altare, finalmente eseguito assai più semplicemente, rivela qualche rapporto con lo schizzo dello Zuccari e si ricollega probabilmente ad un suo progetto.

Nell'ultimo decennio del secolo lo Zuccari si dedica tutto a quel suo « *capriccio poetico* » di costruire il palazzetto sul Pincio che la gente saggia giudicò sarebbe stata « *facilmente la rovina de' suoi figlioli* »⁷¹. Questa impresa costosissima può averlo indotto a ripensare al progetto della decorazione della Cappella Paolina, due volte interrotto. Scrive una supplica a Clemente VIII (doc. VIII) e per condurre a più sicuro esito la cosa, ne manda copia al suo protettore, il cardinale Borromeo⁷², chiedendogli nello stesso tempo una racco-

⁶⁹ Sull'attività dello Zuccari nella Capp. Paolina cfr. F. BAUMGART e B. BIAGETTI, *Gli affreschi di Michelangelo e di C. Sabbatini e F. Zuccari nella Capp. Paolina*, Città del Vaticano 1934, pagg. 57 segg., 91 segg.; BAUMGART, *Il progetto di decorazione della Capp. Paolina* in « *Illustrazione Vaticana* » 2 (1933), pag. 378 segg. Nel marzo 1584 vengono sospesi i pagamenti allo Zuccari ma non sembra che questo significhi che egli avesse allora già interrotto il lavoro. Egli infatti si lamenta ripetutamente di non essere stato pagato per i suoi lavori nella Cappella a causa della morte di Gregorio XIII († 10 aprile 1585), cfr. GRONAU, *op. cit.*, pag. 217 inoltre nota 117 e doc. VIII di questo articolo. Pare che fosse ancora al servizio del neoeletto papa Sisto V perché prima della partenza per la Spagna l'ambasciatore spagnolo dovette chiedere al papa di dargli licenza, cfr. GRONAU, *op. cit.*, pag. 217.

⁷⁰ Cfr. A. STIX, L. FROELICH-BUM, *Katalog der Albertina*, vol. III, Vienna 1932, pag. 34, n. 268.

⁷¹ Cfr. lettera del 21 luglio 1593 di Grazioso Graziosi, residente del duca d'Urbino a Roma al suo signore, cfr. GRONAU, *op. cit.*, pag. 226.

⁷² Federico Borromeo era stato nel 1593 « *Protettore* » dell'Accademia di S. Luca, nello stesso anno dunque in cui ne era « *Principe* » lo Zuccari. A lui è dedicato il libro *Origine et progresso dell'Academia del Disegno, de' Pittori, Scultori, et Architetti di Roma. Dove si contengono molti utilissimi discorsi, et*

mandazione per un influente cardinale nipote del Papa⁷³ (doc. VII). Il Borromeo esaudisce tali richieste (doc. IX e X), ma lo Zuccari,

filosofici ragionamenti appartenenti alle sudette professioni, et in particolare ad alcune nove definitioni del Disegno, della Pittura, Scultura, et Architettura, et al modo d'incaminar i giovani, et perfettionar i provetti. Recitati sotto il regimento dell'Eccellente Sig. Cavagliero Federico Zuccari, et raccolti da ROMANO ALBERTI, Secretario dell'Accademia. In Pavia, per Pietro Bartoli M.D.C. IV.

Nel 1620 fu fondata ufficialmente l'Accademia Borromeo, ma le pratiche iniziarono in verità molto prima. Pare che lo Zuccari abbia avuto influenza su questa fondazione sia direttamente che attraverso i suoi scritti, cfr. L. G. NICODEMI, *L'accademia di pittura scultura e architettura fondata del Cardinal F. Borromeo all'Ambrosiana* in « Studi in onore di Carlo Castiglioni », Milano 1957, pag. 651 segg.

Sulle pitture eseguite dallo Zuccari per il cardinale cfr. il suo *Passaggio per Italia*, ed. LANCIARINI, pagg. 32, 35 e R. MAIocchi, A. NOIRAGHI, *Gli affreschi di C. Nebbia e F. Zuccari nell'Almo Collegio di Pavia*, Pavia 1908.

⁷³ Sembra che tra i due cardinali nepoti, Pietro e Cinzio Aldobrandini, si tratta del secondo. Per lo meno finora conosciamo rapporti dello Zuccari solo con quest'ultimo. Lo Zuccari stesso ne dà notizia in occasione del ritrovamento delle « Nozze Aldobrandini », cfr. *L'idea de' pittori, scultori, e architetti*, Torino 1607, lib. II, pag. 37 seg.

« ...pochi mesi sono fu scoperto su 'l Monte Santa Maria Maggiore ne gli horti Mecenati, da quei cavatori, che continuamente vanno cercando qua, e là sottoterra, per trovar statue, marmi, e figure sotterrate in quelle ruine, trovarono una stanza, ove era rimasto un pezzo di muro in piedi, nel quale era dipinta una gratiosa, e bella historia a fresco, con figure dentro, di tre palmi in circa alte, colorite da eccellente mano, che meritò essere segato quel pezzo di muraglia, e portato alla luce, e posto nel giardino del Cardinale Aldobrandino a Monte Magnanapoli, e così bene conservata tra quelle rovine, che fu maraviglia, et io che fui per sorte uno di quelli primi a vederla, e lavarla, et nettarla di mia mano diligentemente, la vidi così ben conservata e fresca, come se fusse fatta pur all'hora, che n'hebbi un gusto singolare, e fui causa di farla portare alla luce. Un fragmento di alcune foglie di vite, che giravano, come festoni intorno a detta historia fu da uno della professione raccolto, come reliquia di quei buoni tempi, e posto nel suo giardino, con questi versi sotto:

Si picciol parte proportion accoglie,
 E perfetion di tutta la figura
 Tal noi potiam raccor da queste foglie
 Picciol vestigio di antica Pittura
 Ne gli Orti Mecenati ritrovata
 Qual'arte del Pennel de i buon sia stata.
 E più scoprire ancor, quanto la industria
 Dell'arte nobil possa del Pennello
 Vivere, e preservarsi etade, e Lustri,
 Qual opra quasi di duro Scarpello,

nonostante la diligente preparazione del suo piano, non ottenne l'effetto voluto. Solamente sotto Alessandro VIII furono ripresi alcuni lavori di decorazione nella cappella ⁷⁴.

DETLEF HEIKAMP

LA SERIE DEI QUADRI DALLA VITA DI TADDEO ZUCCARI

La serie completa dei quadri tratti dalla Vita di Taddeo Zuccari sembra si componesse di 24 scene: in ogni caso il Mariette nel 1735 vide 24 schizzi destinati a questo ciclo accompagnati da versi italiani ⁷⁵. I disegni passarono in seguito in possesso di collezionisti inglesi, privi però dei ritratti di Michelangelo, Raffaello, Polidoro, e Taddeo. Nel 1836 essi furono esposti da Samuel Woodburn

Questa mille anni, e più sotterra è stata,
Morta, sepolta, hor viva, è ritrovata.

Risposta della Pittura essendo quella alcune foglie di vite:

Che mort'io, maraviglia non sia
S'io vita sono, e vita a i morti dia ».

⁷⁴ Cfr. BAUMGART-BIAGETTI, *op. cit.*, pag. 58 seg.; BIAGETTI in « Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia » 9 (1934), pag. 191 seg.

⁷⁵ Cfr. P. J. MARIETTE, *Abeceario*, ed. DE CHENNEVIÈRES, DE MONTAIGLON, vol. VI, Parigi 1859/60, pag. 162 segg. Secondo KOERTE, *op. cit.*, pag. 68 segg. la serie comprendeva 25 disegni. Quanto all'esistenza del n. 2 supposto come perduto, non ne vedo alcuna conferma nelle fonti. Sembra che egli abbia aggiunto un venticinquesimo pezzo alla serie poiché si era fatta un'idea particolare della disposizione dei quadri nelle quattro pareti dello studiolo. Di qui si spiega anche la sequenza delle scene nel suo elenco. Nella nostra lista sono citati in principio le rappresentazioni puramente allegoriche, seguono le scene secondo lo sviluppo della narrazione.

Un disegno di Federico intitolato « Taddeo Zuccari tra il Vizio e la Virtù » (27,5×18,5 cm.) era all'asta delle collezioni De M. e E.W. presso F. Muller, Amsterdam 15 e 16 giugno 1926, catalogo pag. 43, n. 238. Questa rappresentazione non è citata altrove. Non mi è stato possibile consultare C. ROGERS, *A Collection of Prints in Imitations of Drawings*, Londra 1778 (cfr. STEINMANN, *op. cit.*, pag. 45, nota 3) e M. BENARD, *Cabinet de M. Paignon Dijonval*, Parigi 1810, pag. 19, n. 231 (cfr. PIGLER, *op. cit.*, vol. II, pag. 527).

Erroneamente fu attribuito allo Zuccari un disegno nel Museum of Fine Arts di Boston come facente parte del ciclo della Vita del fratello, cfr. H. P. ROSSITER in « Bull. of the Museum of Fine Arts » 36 (1938), pag. 36 segg. Giusta è invece la attribuzione tradizionale a Luca Cambiaso. Evidente anche l'affinità con la serie della « Fanciullezza di Gesù nella casa di Nazareth », cfr. B. SUIDA MANNING, W. SUIDA, *Luca Cambiaso, la vita e le opere*, Milano 1958, figg. 217-224.

ed elencati nel catalogo della mostra ⁷⁶. Dopo diversi passaggi di proprietà, nel 1913 furono venduti in America ⁷⁷. Agli Uffizi si trovano 20 disegni tra cui un originale e sedici copie eseguite tutte evidentemente da una mano ⁷⁸. Anch'essi portano in parte dei versi, ma quasi sempre troncati per i tagli fatti sui fogli, e brevi spiegazioni delle scene rappresentate oltre a iscrizioni che spiegano le singole figure. Altri originali o copie si trovano dispersi in diverse raccolte di Europa e di America. I sei quadri eseguiti in base ai disegni e a noi pervenuti, già in possesso della Contessa Vincenza Santafiore, furono acquistati dallo Stato Italiano e sono esposti a Palazzo Venezia a Roma ⁷⁹.

Il ciclo fu studiato dal Koerte che raccolse tutto il materiale accessibile o citato nelle fonti ⁸⁰. L'elenco qui stampato e in alcuni punti precisato e completato si basa sul suo lavoro. L'argomento è stato ancora una volta in questa sede trattato per porre a fronte gli episodi figurati della vita di Taddeo, che fino ad ora non erano stati riprodotti integralmente, con il testo corrispondente del Vasari e con le postille di Federigo Zuccari. Le riproduzioni sono state scelte dai disegni originali, o se questi non erano noti, dalle copie migliori.

Non concordo sempre con il giudizio del Koerte nel determinare quando si tratti di copie o di originali, e rispetto a lui ho fatto una selezione più ristretta. Particolarmente ardua è la questione poiché pare che non solamente la bottega dello Zuccari ma egli stesso facesse delle repliche di questi disegni, fatto non raro questo nella sua opera di disegnatore, soprattutto se si tratta di motivi, per così dire, di carattere apologetico o *pro domo sua*. Così egli stesso narra a proposito delle repliche che faceva della « Porta Virtutis » per mandarle ai suoi protettori ⁸¹.

* * *

1. Allegoria della Fede e della Religione ⁸² (perduto).
2. Allegoria della Pazienza e del Lavoro ⁸³ (fig. 7).

⁷⁶ Cfr. *Lawrence Gallery Series, 7 th. Exhibition*. April 1836 Catalogo pag. 9-11. In Inghilterra la serie si trovava da ultimo nella Philipps Library a Cheltenham. Per la storia dei passaggi di proprietà cfr. POPHAM, in « Old Master Drawings » 10 (1935), pag. 21 segg.

⁷⁷ Cfr. KOERTE, *op. cit.*, pag. 69, nota 5.

Mentre questo articolo è in corso di stampa vengo a sapere che questi disegni si trovano adesso a Filadelfia presso la Philip H. & A.S.W. Rosenbach Foundation.

⁷⁸ Della stessa mano sono i disegni 1109, 11011, 11012, 1341 e dall' 11014 all' 11025.

⁷⁹ I quadri sono muniti nel retro di un sigillo con lo stemma di Federigo Zuccari. I sei dipinti minori misurano 155x44 cm. Per il grande quadro « Taddeo dipinge la facciata di Pal. Mattei » (n. 20 del nostro elenco) 80x171 cm., cfr. A. SANTANGELO, *Museo di Pal. Venezia, Catalogo I, dipinti*, Roma 1948, pag. 18 segg.

⁸⁰ KOERTE, *op. cit.*, pag. 68 segg.

⁸¹ Cfr. nota 46.

⁸² Cfr. *Cat. Lawrence Gall. Series, loc. cit.* e KOERTE, *loc. cit.*, n. 1.

⁸³ Cfr. KOERTE, *loc. cit.*, n. 7. Disegno, Uffizi 11009, copia. La parte centrale incompiuta. Sotto i versi:

*« Amore vole studio, e intelligentia
e senza questo rare volte, o mai
serve fatica assidua e diligentia ».*

3. Allegoria dello Studio e della Intelligenza ⁸⁴ (fig. 8).
 4. Altra allegoria dello Studio e dell'Intelligenza ⁸⁵ (perduto).



Fig. 7. - F. ZUCCARI - *Allegorie della «Pazienza» e del «Lavoro»*.
 (Firenze, Uffizi, Gabin. Disegni e Stampe).

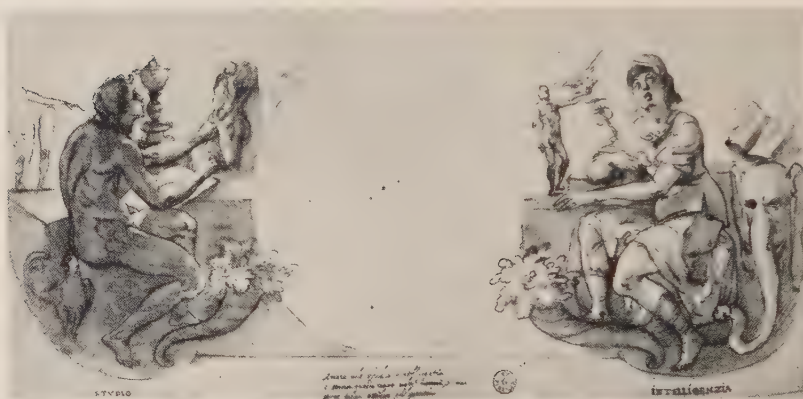


Fig. 8. - F. ZUCCARI - *Allegorie dello «Studio» e della «Intelligenza»*.
 (Firenze, Uffizi, Gabin. Disegni e Stampe).

⁸⁴ Cfr. KOERTE, *loc. cit.*, n. 21. Disegno, Uffizi 11011, copia. La parte centrale incompiuta.

⁸⁵ Cfr. *Cat. Lawrence Gall. Series, loc. cit.* e KOERTE, *loc. cit.*, n. 12. Erano raffigurati due putti uno dei quali regge uno stemma con un ragno, l'altro gli attributi di Minerva.

* * *

5. Taddeo prende congedo dalla sua famiglia e viene accompagnato da due angeli custodi ⁸⁶ (fig. 9).
6. Minerva mostra a Taddeo la città di Roma ⁸⁷ (fig. 10).
7. Taddeo vuole entrare sollecitamente in città attraverso una delle porte che gli viene preclusa da una vecchia, Servitù, e da un uomo barbuto, Disagio ⁸⁸ (fig. 11).



Fig. 9. - F. ZUCCARI - *Episodio della vita del fratello Taddeo*.
(Firenze, Uffizi, Gabin. Disegni e Stampe).

VASARI: « Finalmente, essendo cresciuto Taddeo d'anni e di giudizio, veduto non potere molto acquistare sotto la disciplina del padre, carico di sette figliuoli maschi ed una femina; ed anco non essergli col suo poco sapere d'aiuto più che tanto; tutto solo se n'andò di quattordici anni a Roma... ». (Cfr. VASARI-MILANESI, vol. VII, pag. 74).

⁸⁶ Cfr. KOERTE, *loc. cit.*, n. 3. Disegno, Uffizi 10996, copia.

⁸⁷ Cfr. KOERTE, *loc. cit.*, n. 4. Quadro a olio a Roma, Pal. Venezia; disegno Uffizi 11022, copia.

⁸⁸ Cfr. KOERTE, *loc. cit.*, n. 5. Quadro a olio a Roma, Pal. Venezia, disegno Uffizi 11017, copia. Acquaforte di Andrea Scacciati.

* * *

8. Taddeo a Roma prega un suo parente Francesco detto Sant'Agnolo di dargli lavoro e viene scacciato⁸⁹ (fig. 12).



Figg. 10-11. - F. ZUCCARI - *Episodi della vita del fratello Taddeo*.
(Firenze, Uffizi, Gabin. Disegni e Stampe).

VASARI: « ...dove a principio non essendo conosciuto da niuno, e niuno conoscendo, patì qualche disagio; e se pure alcuno vi conosceva, vi fu da loro peggio trattato che dagli altri; perché accostatosi a Francesco cognominato il

⁸⁹ Cfr. KOERTE, *loc. cit.*, n. 6. Disegno, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, originale. Copia Uffizi 11012 con la leggenda: « Taddeo giunto in Roma Franc.o detto il S.to Angolo lo scaccia e non lo vol conoscere per parente ». Acquaforte da Stefano Mulinari.

Sant'Agnolo, il quale lavorava di grottesche con Perino del Vaga a giornate, se gli raccomandò con ogni umiltà, pregandolo che volesse, come parente che gli era, aiutarlo. Ma non gli venne fatto, perciocchè Francesco, come molte volte fanno certi parenti, non pure non l'aiutò né di fatti né di parole, ma lo riprese e ributtò agramente. Ma non per tanto non si perdendo d'animo, il povero giovinetto, senza sgomentarsi, si andò molti mesi trattenendo per Roma, o, per meglio dire, stentando, con macinare colori ora in questa ed ora in quell'altra bottega per piccol prezzo, e talora come poteva il meglio, alcuna cosa disegnando ». (Cfr. VASARI-MILANESI, vol. VII, pag. 74 seg.).



Fig. 12. - F. ZUCCARI - *Episodio della vita del fratello Taddeo*.
(Copenaghen, Statens Museum for Kunst).

* * *

9. Il Calabrese e sua moglie fanno soffrire la fame a Taddeo ⁹⁰ (fig. 13).
10. Taddeo disegna sulla pietra da macinare i colori. — Mandato a far commissioni dalla moglie del Calabrese, durante la strada copia la facciata di un palazzo affrescata da Polidoro ⁹¹ (fig. 14).
11. Durante il giorno Taddeo deve adempiere a lavori servili: portare legna, accendere il fuoco, rifare i letti ⁹² (perduto).
12. Di notte a lume di luna disegna ad una finestra della casa del Calabrese ⁹³ (fig. 15).

⁹⁰ Cfr. KOERTE, *loc. cit.*, n. 8. Disegno, Uffizi 10993, originale; copia a Londra, British Museum 1897, 4-10-9, cfr. POPHAM, *loc. cit.*, pag. 21 seg. tav. 21.

⁹¹ Cfr. KOERTE, *loc. cit.*, n. 9. Quadro a olio a Roma, Pal. Venezia. Disegno Uffizi 11019, copia; altra copia Weimar, Staatl. Kunstslgg.

⁹² Cfr. Lawrence Gall. Series, *loc. cit.*, KOERTE, *loc. cit.*, n. 11.

⁹³ Cfr. KOERTE, *loc. cit.*, n. 10. Quadro a olio a Roma, Pal. Venezia; disegno, Uffizi 11015, copia, con la leggenda « in casa il calabrese » che si trova anche

13. Rimasto senza tetto passa la notte disegnando nella loggia della Villa Farnesina ⁹⁴ (fig. 16).

VASARI: « E se bene in ultimo si acconciò per garzone con un Giovampiero Calavrese, non vi fece molto frutto; perciocché colui, insieme con una sua moglie, fastidiosa donna, non pure lo facevano macinare colori giorni e notte, ma lo facevano, non ch'altro, patire del pane; del quale acciò non potesse anco avere a bastanza né a sua posta, lo tenevano in un paniere appiccato al palco con certi campanelli che, ogni poco che il paniere fosse tocco,



Fig. 13. - F. ZUCCARI - *Episodio della vita del fratello Taddeo*.
(Firenze, Uffizi, Gab. Disegni e Stampe).

sonavano e facevano la spia. Ma questo avrebbe dato poca noia a Taddeo se avesse avuto comodo di potere disegnare alcune carte, che quel suo maestraccio aveva di mano di Raffaello da Urbino. Per queste e molt'altre stranezze partitosi Taddeo da Giovampiero, si risolvette a stare da per sé, et andarsi riparando per le botteghe di Roma, dove già era conosciuto, una parte della settimana spendendo in lavorare a opere per vivere ed un'altra in disegnando,

sulle altre copie qui elencate: Disegno a Oxford, Ashmolean Museum n. 749, cfr. POPHAM, *loc. cit.*, pag. 21 seg., tav. 22 e K. T. PARKER, *Cat. of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, vol. II, Oxford 1956, pag. 399 seg. Disegno Rotterdam, Boymans Mus., cfr. PARKER, *op. cit.*, pag. 400.

⁹⁴ Cfr. KOERTE, *loc. cit.*, n. 18. Disegno, Uffizi 13897, copia; altra copia, *ibid.* n. 11021 con la leggenda « Taddeo alla loggia dei Ghisi studia la... », altra copia a Monaco, Staatl. Graph. Slgg., n. 2582.

e particolarmente l'opere di mano di Raffaello, che erano in casa d'Agostino Chigi ed in altri luoghi di Roma. E perché molte volte, sopraggiugnendo la sera, non aveva dove in altra parte ritirarsi, si riparò molte notti sotto le loggie del detto Chigi ed in altri luoghi simili ». (Cfr. VASARI-MILANESI, vol. VII, pag. 75 seg.).



Figg. 14-15. - F. ZUCCARI - *Episodi della vita del fratello Taddeo*.
(Firenze, Uffizi, Gabin. Disegni e Stampe).

FEDERIGO ZUCCARI: « Andato a Roma contra il voler del padre, né per cosa che egli patisse, volse mai far sapere i bisogni suoi al padre; anzi avisandoli lui sempre star bene; perocché si era proposto ne l'animo patire ogni cosa per imparare e venire un valente uomo. E quando stete col Calabrese, non posendo mai disegnare il giorno né la sera tampocho, e perché non gli lograse un poco di olio lo mandava a letto a lo scuro: onde egli per il desiderio che egli aveva, levavasi la notte al lume di luna a disegnare su le finestre, e 'l giorno su la pietra de' colori con un stecho; in luogo di riposo ». (Cfr. VASARI-MILANESI, vol. VII, pag. 74 nota).

* * *

14. Il sogno di Taddeo febbricitante sulla riva del fiume ⁹⁵ (perduto).
 15. Taddeo torna a casa dai suoi genitori ⁹⁶ (fig. 17).



Fig. 16. - F. ZUCCARI - *Episodio della vita del fratello Taddeo*.
 (Firenze, Uffizi, Gabin. Disegni e Stampe).

VASARI: « *I quali disagi gli guastorno in parte la complessione, e se non l'avesse la giovinezza aiutato, l'arebbono ucciso del tutto. Con tutto ciò ama-*

⁹⁵ Cfr. *Lawrence Gall. Series, loc. cit.*, KOERTE, *loc. cit.*, n. 14.

⁹⁶ Cfr. KOERTE, *loc. cit.*, n. 15. Disegno, Uffizi 11014, copia. Leggenda nel mezzo: « *Tornato a casa racomanda le pietre ala madre* ». A sinistra i versi:

« *E di disagio, e fatighe passate
 E chegli affetti delle cose amate* ».

landosi, e non essendo da Francesco Sant'Agnolo suo parente più aiutato di quello che fosse stato altra volta, se ne tornò a Sant'Agnolo a casa il padre, per non finire la vita in tanta miseria, quanta quella era in che si trovava». (VASARI-MILANESI, vol. VII, pag. 76).

FEDERIGO ZUCCARI: « Non si deve tacere questo, che gli sucse nel ritorno: che esendo dal camino laso e dalla febre travagliato, fermatosi alla ripa di un fiume, si ancho per aspetare qualcheduno che in groppa di là lo varcase, come per riposo, si adormentò: e risvegliatosi tuto sternito dal male che egli aveva, mirando alla ripa del detto fiume, gli parvero le pietre e giare di quello



Fig. 17. - F. ZUCCARI - *Episodio della vita del fratello Taddeo*.
(Firenze, Uffizi, Gabin. Disegni e Stampe).

tutte dipinte e instoriate, simile alle faciate et opere di Polidoro, che egli aveva viste in Roma; quale somamente gli piacevano: sichè vacilando la mente sua con la immaginazione che egli aveva in quelle, et credendo veramente fossero tale come gli parevano, si mise a ricore di quelle pietre, quelle che gli parvero migliore, e più belle; e riempitone una sacocia, in che portava alchune sue poche cosete e disegni, con ese carico tornato a Santo Angelo, raccomandò più che se stesso dette pietre alla matre, né sin a che fu guarito si ravvide de l'error suo». (Cfr. VASARI-MILANESI, vol. VII, pag. 76 nota).

* * *

16. Taddeo dopo la sua guarigione torna a Roma, accompagnato da Disegno e Spirito; gli vengono incontro le tre Grazie e gli promettono un migliore avvenire⁹⁷ (fig. 18).

⁹⁷ Cfr. KOERTE, *loc. cit.*, n. 16. Quadro a Roma Pal. Venezia; disegno, Uffizi 11018, copia. Litografia di Jean Bapt. Mauzaisse.

17. Taddeo copia le statue antiche e gli affreschi delle facciate di Polidoro⁹⁸ (fig. 19).
 18. Taddeo copia le statue antiche del Vaticano e gli affreschi delle Loggie⁹⁹ (fig. 20).
 19. Taddeo copia il Giudizio finale di Michelangelo¹⁰⁰ (fig. 21).



Figg. 18-19. - F. ZUCCARI - *Episodi della vita del fratello Taddeo*.
 (Firenze, Uffizi, Gabin. Disegni e Stampe).

⁹⁸ Cfr. KOERTE, *loc. cit.*, n. 13. Disegno, Uffizi 11020, copia. Acquaforte di Stefano Mulinari.

⁹⁹ Cfr. KOERTE, *loc. cit.*, n. 17. Disegno, Uffizi 11010, originale. Acquaforte di Stefano Mulinari, ripr. in J. MEDER, *Die Handzeichnung*, Vienna 1919, pag. 271.

¹⁰⁰ Cfr. KOERTE, *loc. cit.*, n. 19. Quadro a Roma, Pal. Venezia; disegno, Uffizi 11024, copia. Acquaforte di Andrea Scacciati, litografia di Jean Bapt. Mauzaisse.

20. Michelangelo ed altri artisti ammirano gli affreschi di Taddeo, mentre dipinge la facciata di Palazzo Mattei ¹⁰¹ (fig. 22).

VASARI: « Ma per non perdere oggimai più tempo in cose che non importano più che tanto, e bastando avere mostrato con quanta difficoltà e disagi acquistasse, dico che Taddeo finalmente guarito, e tornato a Roma, si rimesse a' suoi soliti studi (ma con aversi più cura, che per l'addietro fatto non aveva), e sotto un Iacopone imparò tanto, che venne in qualche credito; onde il detto Francesco suo parente, che così empivamente si era portato verso lui,



Fig. 20. - F. ZUCCARI - *Episodio della vita del fratello Taddeo*.
(Firenze, Uffizi, Gabin. Disegni e Stampe).

¹⁰¹ Cfr. KOERTE, *loc. cit.*, n. 20. Quadro a Roma, Pal. Venezia, ripr. in F. HERMANIN, *Il Pal. di Venezia*, Roma 1948, pag. 216. Disegno Vienna, Albertina, originale; le cinque figure che stanno accanto a Taddeo sul ponte sono indicate qui come le 3 Grazie, Spirito e Fierezza, cfr. STIX, FROELICH-BUM, *Katalog*, vol. III, pag. 35, n. 273.

L'esemplare già Philipps Library, Cheltenham con la leggenda « ... Taddeo fa la facciata de' Mattei in età di diciotto anni, il spirito, e la fierezza gli guidano il penello e le grazie gli somministrano le mistiche... » oltre ai versi:

« Ardir, gratia, fierezza, arte e disegno
mostra Taddeo ne la sua verde etade,
che fa stupir ogni più dotto ingegno ».

Gli artisti presenti sono indicati da iscrizioni. Quello seduto con ambedue le mani alzate Francesco Salviati. La persona in piedi vista di spalle che parla con Salviati e che indica con la sinistra in alto, Giorgio Vasari. A sinistra il personaggio a cavallo, Michelangelo, nell'angolo, visto di spalle, Ugolino (?), dietro al cavallo Daniele da Volterra (di prospetto). Di fianco a cavallo, Urbino il servo di Michelangelo; secondo il MARIETTE, *loc. cit.*, è raffigurato anche Girolamo Siculo-lante da Sermoneta.

Un'altra copia a Parigi, Ecole des Beaux-arts, che reca la stessa iscrizione del disegno di Vienna.

Altra copia a Parigi, Louvre, recante il nome a destra in basso Baldassare Peruzzi da Siena, cfr. STEINMANN, *op. cit.*, pag. 44 segg.

Altra copia 1864 nella vendita Andréossy, cfr. H. MIREUR, *Dictionnaire des ventes d'art*, vol. VII, Parigi 1912, pag. 595.

veggendolo fatto valentuomo, per servirsi di lui, si rapattunò seco, e cominciarono a lavorare insieme, essendosi Taddeo, che era di buona natura, tutte l'ingiurie dimenticato. E così facendo Taddeo i disegni, ed ambidui lavorando molti fregi di camere e loggie a fresco, si andavano giovando l'uno all'altro.



Fig. 21. - F. ZUCCARI - *Episodio della vita del fratello Taddeo.*
(Firenze, Uffizi, Gabin. Disegni e Stampe).

... ragionando messer Jacopo Mattei gentiluomo romano con Francesco Sant'Agnolo di volere fare dipingere di chiaroscuro la facciata d'una sua casa, gli mise innanzi Taddeo; ma perché pareva troppo giovane a quel gentiluomo, gli disse Francesco che ne facesse prova in due storie, e che quelle, non riuscendo, si sarebbero potute gettare per terra; e riuscendo, avrebbe seguitato. Avendo dunque Taddeo messo mano all'opera, riuscirno sì fatte le due prime storie, che ne restò messer Jacopo non pure sodisfatto, ma stupido. Onde avendo finita quell'opera l'anno 1548 fu sommamente da tutta Roma lodata, e con molta ragione: perciò che dopo Pulidoro, Maturino, Vincenzio da San Gimignano, e Baldassare da Siena, niuno era in simili opere arrivato a quel segno che aveva fatto Taddeo giovane allora diciotto anni » (cfr. VASARI-MILANESI, vol. VII, pagg. 76, 77 seg.).

FEDERIGO ZUCCARI: « Si vede in questa opera salti mirabili, e ognora migliorando di sorta tale che le dua ultime instorie nella parte del vicolo sono maravigliose, e con tanta fierrezza e intelligenza e grazia maneggiato quel c[h]iario e schuro, che non par possibile far più ne meglio in sì fatta maniera; e ben merita essere sommamente lodato » (cfr. VASARI-MILANESI, vol. VII, pag. 78 nota).

* * *

21. Ritratto di Taddeo ¹⁰² (fig. 23).

22. Ritratto di Michelangelo ¹⁰³ (fig. 24).



Fig. 22. - F. ZUCCARI - *Episodio della vita del fratello Taddeo*.
(Vienna, Albertina).

¹⁰² KOERTE, *loc. cit.*, n. 22. Disegno Uffizi 11025, copia. Sul margine sono raffigurate a sinistra le tre Grazie, a destra il Disegno, in alto due cornucopie incrociate.

¹⁰³ KOERTE, *loc. cit.*, n. 23, disegno Uffizi 11023, copia, in figura del « Mosè » di San Pietro in Vincoli. Sul margine è raffigurata a sinistra la Pittura, a destra la Scultura, in alto l'Architettura, in basso la Fama. Altro esemplare (originale?), senza figure in margine a Parigi, Louvre 4588, cfr. STEINMANN, *op. cit.*, pag. 46, tav. 44. Su questi e i disegni seguenti nota il MARIETTE, *loc. cit.*, « Zucchero y adresse la parole, en trois vers italiens, à chacun des dits maistres qui luy répliquent en d'autre vers d'une manière très flatteuse sur l'excellence de ses talens »



Fig. 23. - F. ZUCCARI - *Ritratto idealizzato del fratello Taddeo.*
(Firenze, Uffizi, Gab. Disegni e Stampe).



Fig. 24. - F. ZUCCARI - *Ritratto idealizzato di Michelangiolo.*
(Firenze, Uffizi, Gab. Disegni e Stampe).

23. Ritratto di Raffaello ¹⁰⁴ (fig. 25).

24. Ritratto di Polidoro da Caravaggio ¹⁰⁵ (fig. 26).



Fig. 25. - F. ZUCCARI - *Ritratto idealizzato di Raffaello*.
(Firenze, Uffizi, Gabin. Disegni e Stampe).



Fig. 26. - F. ZUCCARI - *Ritratto idealizzato di Polidoro da Caravaggio*.
(Firenze, Uffizi, Gabin. Disegni e Stampe).

¹⁰⁴ KOERTE, *loc. cit.*, n. 24. Disegno. Uffizi 1341, copia. In figura del suo Isaia a S. Agostino. Acquaforte di Stefano Mulinari.

¹⁰⁵ Cfr. KOERTE, *loc. cit.*, n. 25. Disegno, Uffizi 11016, copia; altra copia 1935 raccolta J. H. J. Mellaart, Londra. In figura del Marte da lui affrescato nella facciata di un palazzo in via Maschera d'Oro.

DOCUMENTI ¹⁰⁵

I

MEMORIALE DI FEDERIGO ZUCCARI
PER UNA RIFORMA DELL'ACCADEMIA DEL DISEGNO DI FIRENZE ¹⁰⁷

Havendo visto et considerato alcuni capitoli, et ordinazioni delli Ufficiali, et statuti del governo di nostra accademia, i quali da dua in poi, attenenti tutti al Magistrato, del quale io per hora lascio da parte, et entraro solo in quel tanto ch'a me parebbe fusse bene poi che di ciò vi è piaciato darmi carico, per rimettere in piede li studii di questa nostra accademia, a ciò fusse in fatti quel che in voce suona, et dovendosi come io giudico, attendere al ben comune, et per ciò fare, sarei di parere, ch'oltre, le sudette ordinazioni, alle quali io non ardisco muover cosa alcuna, ma sibene ci aggiugnerei i capitoli infrascritti, cioè:

1. *Che li giovani principianti desiderosi di far acquisto nell'Arte, s'ingegnassero tutti a ogni tornata portar qualche cosa di man loro nell'Accademia, o ritratta dall'opere buone, o dal naturale, o fatta di fantasia loro, come meglio a ciò fussero atti, essendo le tornate nostre una volta il mese, et in questo mentre harebbono tempo poter far qualcosa di buono. Et così a loro si daria occasione d'affaticarsi, et studiare, più che forse non fanno per avventura, perché l'emulazione tra essi gli faria desti, et vigilantissimi, et si potrieno svegliare di bellissimi intelletti, che forse adesso stanno addormentati. Et nell'estate, per essere i giorni maggiori, et di più commodità, si potrebbon fare le tornate d'essi giovani dua volte il mese et chi volesse anco ogni settimana, secondo ch'alli studiosi piacesse, con havere una stanza, ove si esercitassero a ritrarre dal naturale, sopra di che bisogna far fondamento —*

2. *Sia ordinato che dua giovani pittori et dua scultori a ogni tornata del mese portassero qualcosa di man loro, et questi tratti a sorte o vero eletti da' signor Consoli, et sì come meglio piacesse alli sig.ri Accademici, i quali Giovani non si potesseno escusare di non far quel tanto che gli fusse ordinato per la tornata sequente, potendo ciò fare ancora tutti gl'altri, ma questi così tratti, o eletti non dovessino mancare in conto alcuno, et secondo che saranno cognosciuti habili, darli da' Deputati soggetti equali; però hora una cosa, et hor un'altra. Et non facendo quanto fusse loro imposto, caschino in qualche pena, secondo che a' signori Consoli paresse —*

3. *Che ogni quattro mesi s'elegessero quattro accademici, cioè dua Pittori e dua scultori, per particolari riveditori di detto giovani et questi dovessero amorevolmente ammonire, et insegnar loro sino le prime regole, e darli a conoscere le proporzioni, e misure della figura, et d'ogn'altra cosa, et così e giovani in breve verrebbero a far acquisto grandissimo, et camminarebbono per la via buona,*

¹⁰⁶ I titoli e le aggiunte esplicative ai testi e le frasi in discorso diretto sono stampati in tondo.

¹⁰⁷ Copia, nel manoscritto col titolo *Federigo Zuccaro*. Firenze Bibl. Naz., Cod. II, IV, 311 (provenienza Gaddi), c. 134 r.-136 v.

et si agevoleria lor la strada per l'erta difficile del monte della scienza di nostra arte —

4. *Che i sudetti quattro maestri per il tempo dell'ufficio loro, doppo che haranno reviste, et examinate l'opere di detti Giovani, ciascuno fusse obligato proporre qualche util ragionamento, et per non far confusione, toccasse una tornata per uno: come dire, li scultori mostrassero a' sua giovani gl'avvertimenti, le discrezioni e quel tanto che bisogna, et sia bene osservare di valent'huomini nell'opere loro, et nella Natura stessa, et in che modo si lavori di Terra, di cera, come si faccino i modelli grandi, et come si rapportino in opera, et lavorissi e marmi, il maneggiar de' ferri et come, et con che modo, si debbino abbozzare, et per che verso pigliarli, et come condurli a fine, et simili altre cose —*

5. *Con simili discorsi i Pittori mostrassero a' giovani, et insegnassero a loro, come si disegna, con che osservazione si ritraghino le opere de' valent'huomini, come si colorischi, et con che tinte varie s'osservi la Natura, dovendo in sustanza quell'imitare, et non l'opere di Giovanni o di Piero, et quanta osservanza, et discrezione si debbe havere ne' componimenti, quel che convengha in un luogo, et quel che non stia bene nell'altro, le grazie, i decori, gl'affetti come si esprimino, et simili altre, et infinite cose, che a immitar la verità fa di mestieri —*

6. *Inoltre mostrare a' giovani pittori quanto sia utile, et buono, anzi necessario il far di terra e modelli, et ritrarre dal vero per possedere bene e lumi, et ombre, e sbattimenti di figure, et come si vestino esse figure graziosamente, le discrezioni de' panni, et pieghe, et come et perché si faccino e cartoni grandi et simili altre cose; così alli scultori, quanto lume dia, et sia utile et buono il disegnar di penna, o di mattita, o altro modo, ché essendo un'anima in dua corpi, pittura et scultura, et l'Intelligenza del disegno, l'anima propria, conviene e al una et al altra, l'una et l'altra pratica et scienza —*

7. *Et con queste essendo unita l'Architettura, i più periti Architetti sopra di lei alle volte ragionassero, et mostrassero come si deve usare questa scienza tanto utile, et necessaria, et quai modi si debbono tenere, et quai fuggire —*

8. *Non si tacesse la prospettiva al pittore tanto necessaria che senza la scienza di lei non si fanno fare scurci, né componimenti di storie, né l'opere possono haver grazia dove sia mancamento di tal regole et scienza —*

9. *Tramezzare alle volte qualche lezione di matematica, come a' più periti piacesse, et altre sì fatte cose, che sono necessarie et utili a' Giovani a saperle, et ciò facendosi, m'immagino che non sarebbe mai tornata, che qualche utile, et bel ragionamento non si fusse discorso, di modo che i maestri, et i discepoli ne potrebbero havere satisfazione, e non piccolo contento, essendo vero che nel discorrere et nell'insegnare sempre s'impara. Et perché mi par veder molte difficoltà, per essersi tanto trasandato si fatti studii, et per meglio incamminarli, sarei di parere che si desse qualche pena a' superiori quando che mancassero del debito loro, come saria:*

10. *Che tutti gl'Ufficiali di che qualità si fusseno attenenti all'Accademia, Consoli et Altri, fussero tutti obligati ogni tornata et a hora debita ritrovarsi nell'Accademia, et quelli che mancassero da una volta, o dua in su, fussero appuntati et condannati per ogni appuntatura in un giulio, o altra somma che piacesse a vostre signorie; l'altri che non haranno ufficii da tre volte in su non s'accettasse scusa nessuna, et havessero divieto per un anno a non potere entrare*

nell'Accademia, però che potria venire tempo che vorrebbero esservi; et sarebbe bene non gli lasciare entrare, né si potesse vincere, o assolvere questo divieto senza la pena d'uno scudo —

11. Et perché gl'ordini buoni conducono le cose a buon fine, però vorrei che le pene, che alla giornata si facessero, si destinassero a poco a poco per finire l'accademia di quel tanto che a i Giovani per studiare fusse necessario, sì come meglio paresse a' sig.ri Consoli et Deputati, sì anco, parte s'applicassero in metter qualche premio per minimo che fusse in segno solo d'honore, per darlo a' giovani che meglio si portassero. Et così ciascuno, con lo sprone, prima della gloria, et poi di qualche utilità, più volentieri et meglio si affaticarebbe —

12. Mi piacerebbe ancora vi fusse un libro, dove si riponesse et salvasse nell'Accademia tutti i disegni migliori di detti giovani con i nomi loro, sì per inanimarli a loro, come gl'altri appresso, et di mano in mano vedrebbero li loro acquisti; et non piccolo sprone sarebbe (come io credo) a tutti gl'altri giovani che alla giornata succedessero —

13. Sarei di parere, sì come hanno l'altre accademie, vi fusse un libro a parte, dove si notasse tutte le tornate, et la sustanza brevemente di quel che in esse si fusse trattato, perciò che le parole molte volte fuggano, et volano senza altro frutto, ma li scritti bene ordinati servano a' presenti et a' futuri. Tacio lo splendore et gloria darebbe a questa Accademia, et l'Utile di tutti noi in particolare —

14. Non voglio ancor tacere et metterli in considerazione che le tornate che si fanno nel capitolo dell'Annunziata sino a che altro luogo migliore non habbiamo, fussero tutte indirizzate a questo negozio di studio, né mescolarvi li negozii che appartengano al Magistrato, come il trarre Consoli, eleggere Ufficiali, et altre sì fatte cose che non appartengano allo studio, perché simil cose consumano quella breve hora che ci stiamo, senza alcun frutto, o sustanza, et si potria forse dire che tal cosa fusse stata principal causa a deviare, come si vede haver fatto l'Accademia nostra dalli suoi studii. Dico addunque che saria bene, anzi necessario, siben ci vogliamo ordinare, che tal negozii si faccino nel Magistrato, essendo Officii di Magistrato, et nell'Accademia studii accademici. Facil cosa mi parebbe a potersi anco fare, senza scommodo alcuno del corpo della compagnia et dell'Officio. Et sì nel officio scommodo o impedimento alcuno vi fusse, torlo via, et havere l'occhio a quel che più importa, e avvertire far tali tornate, quando ciò occorrà, fare Officiali in tempo di non scomodare le tornate ordinarie dell'Accademia, e farlo sapere sempre otto giorni inanzi, che tanto sarà a radunarci in un luogo come nel altro, e dare il partito —

Così terminandosi, et osservandosi a poco a poco, questi et altri ordini buoni, ci potrebbero rimettere sulla strada buona et a un tempo medesimo daremo aiuto et favore a' giovani nostri, et spirito all'Arte, et riputazione et honore a noi stessi, acciò che il nome che haviamo dell'Accademici, non sia ritrovato in noi vano: questo è quanto mi è sovvenuto al presente, a beneficio comune dell'arte nostra et di noi tutti —

II

PARALLELO TRA LA CALUNNIA D' APELLE
E DEL CAVALIER FEDERICO ZUCCARI
[di Ottaviano Zuccari] ¹⁰⁸

Apelle nel quadro della sua calunnia figurò a sedere in una sedia Reale un huomo con gl'orecchi lunghi, che pareva Mida, appresso al quale erano due donne l'una figurata per l'imprudenza, e l'altra per la sospettione. Più là discosto da queste vi fece la calunnia, la quale gli veniva incontro, et era ricevuta da lui con porgerli la destra mano. Era costei tanto bella di viso, et ornamenti, che pareva nel Mondo non se ne potesse trovare una simile, ma era poi altre tanta perversa, e cruda. Portava con la mano sinistra una facella di fuoco accesa, e con l'altra si tirava dietro una fanciulla, che teneva per li capelli, quale haveva disteso le mani al Cielo chiamando in testimonio li Dei. Avanti ad essa andava uno con aspetto crudele, guardatura torta, magro, e macilente di modo che pareva che fosse stato un tempo amalato, e ciascheduno haverebbe pensato, che fosse l'Invidia. Haveva per compagnia due donne. Una era la fraude, e l'altra il tradimento. Non molto discosto da queste, ne seguitava un'altra tanto mesta, e tanto male in arnese, che era una meschinità, e questa era la penitenza. Costei vergognandosi, et essendo però divenuta rossa, teneva gl'occhi bassi, temendo d'una donna grave, et honesta, che veniva doppo lei, qual era la Verità. Così è appunto la Natura della calunnia, la quale essendo guidata, e mossa dall'Invidia, accusa l'Innocente, ma la penitenza la conduce poi a patir le pene della sua malitia.

Il Cavaliero Federico Zuccari fece anch'egli un quadro intitolato la calunnia ad imitatione di questa d'Apelle, ma con pensieri assai differenti, poichè se nella calunnia d'Apelle era a sedere in una sedia Reale un huomo con gl'orecchi lunghi figurato per Mida, nella calunnia del Zuccari si vede il medesimo Mida, non a sedere, ma levato di sedia tutto infuriato, che con un braccio minaccia, e con l'altro fa prova di sciorre il furore, che sta legato, e l'effettuerebbe, se da Pallade figurata per la ragione superiore non fosse raffrenato. Seguitava nel Quadro d'Apelle la calunnia, che accompagnata dall'imprudenza, e dalla sospitione, se ne veniva verso il Re Mida, portando in una mano una face accesa, e tirandosi con l'altra un fanciullo, che haveva le mani distese al Cielo chiamando in testimonio della sua innocenza i Dei. Et in questo del Zuccari si vedono appresso del Re Mida la calunnia con la face accesa, e l'insidia, che gli sta all'orecchie persuadendoli quello, che dalla calunnia gli vien proposto. E se Apelle finse, che la calunnia si tirasse dietro un fanciullo, che rivolto

¹⁰⁸ Cfr. *Idea de' concetti politici, morali, e christiani di diversi celebri Autori non men curiosi, e dilettevoli, che giovevoli a tutti gli stati delle Persone. Raccolta dal Dottor OTTAVIANO ZUCCARO da Urbino... In Bologna, per gli Heredi di Gio. Rossi, 1628, pagg. 293-297 (nel libro per sbaglio di stampa pag. 193-197), Bibl. Vat., Ser. Capponi, IV, 346.*

al Cielo chiamava i Dei in testimonio della sua innocenza, il Zuccari figurò un Giovane calunniato vestito d'una pelle di Bove, con una ghirlanda d'edera in capo in premio della servitù fatta a quel Signore dalla cui servitù partendosi, come ciò vien dimostrato per li gioghi, e catene rotte, che gli stanno sotto i piedi addita una bellissima donna, che gli va innanzi con un armellino in mano, figurata per l'innocenza sua, et lo fece anco abbracciato da Mercurio, per dinotare che un innocente non vien mai abbandonato dall'aiuto Divino, facendovi per motto: IMPAVIDVM FERIENT¹⁰⁹ Figurava appresso Apelle uno con aspetto crudele, e guardatura torta, magro, macilente, qual era l'Invidia, et haveva in sua compagnia due donne una figurata per la fraude, e l'altra per il tradimento. Et il Zuccaro nella sua calunnia figurò una donna secca, e nera medesimamente appresso la calunnia per l'invidia, et in oltre vi fece vari animali, come la volpe, il lupo, il rospo, l'harpia, e simili per denotare la crudeltà, la malitia, l'avaritia, e l'ingordigia, che regnava ne' ministri del detto Mida, et alla fine vi figurò un mezo huomo, et un mezo serpe, che con un mazzo di vipere percoleva detto Giovane, per la fraude. E finalmente detto Zuccari, per allegoria della sua muta poesia pose nel mezo di detto quadro un quadretto dove è 'l contadino, che quando pensa raccorre il bramato frutto di tante sue fatiche, se 'l vede da improvvisa tempesta torre, volendo perciò denotare, che quando l'huomo pensa di racorre il dovuto frutto delle sue fatiche, il più delle volte gli viene da mala, e perfida lingua levato e tolto.

Ma perché se si considerà questo quadro nel primo aspetto, par che tolga l'animo a ciascheduno di affatigarsi virtuosamente, per tanto il Zuccari nel fregio di detto quadro figurò in un ovato di chiaro, e scuro un Giovane con un ramo d'oro in mano, figurato per Enea, quando si finge che andasse all'Inferno per il ramo d'oro¹¹⁰, che denota il desiderio della Virtù; e li sotto finge doi puttini, che l'uno chiude la bocca all'altro, figurato per la verità, che chiude la bocca alla bugia.

Dipinse appresso nell'ovato da basso il medesimo Giovane con detto ramo in mano, che desiderando salir il monte della Virtù vien travagliato da molti viti, che l'impediscono, come dall'ignoranza, lascivia, lussuria, e simili, figurati per il lupo, asino, e porco cigniale, che gli traversano la strada, et impediscono il viaggio, e dall'altra parte del medesimo ovato dipinse il monte della Virtù, con il Tempio dell'istessa Virtù alla cima di esso, et a piedi di quello una strada piana dove stavano molti danzando, e pigliandosi vari piaceri, il fin de' quali era poi di cadere in un gran precipitio. E perché la via della Virtù è molto difficile per tanto finse, che molti che salivano detto monte, quando erano al mezo, o verso la cima di esso, traboccavano al basso, figurando nel medesimo ovato una Nave in alto Mare combattuta da ferocissimi venti, per denotare quanto sia difficile a i Giovani di passar la lor gioventù virtuosamente. E perché non si può giungere al Tempio della Virtù senza gran fatica, però da una parte di detto ovato figurò un Giovane, che abbraccia il bove, e dall'altra uno che rompe un giogo, che tutti dui denotano la fatica per la quale si acquista la Virtù.

¹⁰⁹ Nelle incisioni derivate dal quadro il motto è cambiato in ΑΝΔΡΟΣ ΔΙ-
ΚΑΙΟΥ ΚΑΡΡΟΣ ΟΥΚ ΑΠΟΛΛΥΤΑΙ.

¹¹⁰ Nel disegno preparatorio ad Amburgo (cfr. nota 19) le raffigurazioni nelle
formelle del bordo differiscono in parte. Al posto del giovane con il ramo è raffi-
gurata la « Veritas filia Temporis ».

Nel terzo ovato a man sinistra figurò il detto Giovane, che havendo superato tutti i vitii, che lo distoglievano dalla Virtù, già era pervenuto al Tempio della Virtù con farli nella mano destra una palma per segno di vittoria, et nella sinistra un hasta con la quale percote vari mostri, che tiene sotto de i piedi ¹¹¹ figurati per gl'inimici della Virtù. E perché ad uno che giunga a questo segno non se gli deve altro che laude, per tanto sotto detto ovato figurò doi puttini, che dan fiato alle trombe per le quali vien denotata la fama, e la gloria, che si deve ad un virtuoso.

Ma perché ad uno che arriva a questo segno non resta altro che di godere la pace, e la tranquillità dell'animo di qui è, che il detto Zuccari nel quarto ovato di sopra figurò Giunone in un carro tirato da i suoi pavoncini, et il Mar tranquillo con le bocche de' venti senza fiato, e l'Alcioni che fanno i suoi nidi sopra dell'onde Marine ¹¹². E perché per godere questa felicità, e tranquillità bisogna haver un'animo generoso, et elevato al Cielo, però a man destra è figurato un Giovane, che abbraccia l'Aquila, et il Leone, che rappresentano pensieri alti, e nobili, et a man sinistra figurò Ercole, che doppo d'haver ammazzato l'Idra rimira la pelle, volendo denotare, che alle passioni nostre non si deve dar altr'orecchie, se non per guardarsi da quelle, acciò più liberi, e sciolti ce ne possiamo salire al Cielo.

Questo Quadro come in sé è di bellissima inventione, e contiene bellissimi documenti, così fu desiderato da Prencipe, Amatore d'ogni Virtù, che fu l'Eccellentissimo Sig. Don Verginio Orsini, quale di esso volse ornare la sua Sala in Roma nel Palazzo di Monte Giordano, e fu già intagliato da Cornelio, valentissimo intagliatore in Rame, e poi rintagliato da molt'altri ¹¹³, se bene per non esservi questa dichiarazione, da pochi è forse inteso quello che in esso si contiene.

III

FEDERIGO ZUCCARI AL CARDINALE GUGLIELMO SIRLETO ¹¹⁴

LORETO, 28 GIUGNO 1583

Avendo in questo principio qua ateso a inviare l'opera della Cappella del Ser.mo Sig.or Duca di Urbino mio S.re mi acorgo avere trascorso troppo, e mancato al debito mio con V. S. Ill.ma nel esare tardato tanto in farli riverenzia con una mia...

Io aprestai la litera di V. S. Ill.ma a mon S.r Casale gov.re di questa

¹¹¹ Nel disegno di Amburgo Minerva, lo scudo nella sinistra, l'asta nella destra trafigge i mostri.

¹¹² Questa scena nel disegno di Amburgo è sovrapposta, su pezzo di carta che si può sollevare, ad un'altra con il Sole e la Luna che tengono per mano una figura femminile nuda librata in aria (Veritas?).

¹¹³ Dall'incisione di Cornelis Cort è nota una copia anonima ed una copia di Jacopo Franco, cfr. BIERENS DE HAAN, *op. cit.*, pag. 203.

¹¹⁴ Autografo, Bibl. Vat., Cod. vat. lat. 6195, c. 201 r. - 201 v. Si suppone indirizzata a Roma

S.ta Casa ¹¹⁵ qual per sua bontà e per la soma gratia di V. S. Ill.ma mi usa molta amorevoleza. Apreso salutai a nome di V. S. Ill.ma il S.or Antonio Zucarini... Abbiamo fatto cara amicitia assieme e per la conformità degli animi e per qualche parentella di patria e di cogniome, esendo S.S. R.da de' Zucarini, et io de' Zucari...

Non restarò con questa di suplicarla che tra tanti altri favori che V. S. Ill.ma si è degnata sempre farmi, gli piacerà a favorirmi anchora apreso S. B.e con l'occasione che lei saprà pigliare e come meglio gli piacerà, sapere che io qui parimente sempre che indegno petitore gli prego da Dio ogni prosperità, e prochuro spidirmi con debita diligentia per poter quanto prima ritornare di là per far quanto si degniarà S. B.ne comandarmi, avendo ferma fede in Dio potere ancora un giorno meritare qualche fruto della bona gratia raquistata in testimonio della innocentia mia et molta bontà di S. B.ne e prostrato alli suoi santi piedi gli ramento Giustitia e Misericordia. E di nuovo a V. S. Ill.ma e R.ma con ogni affetto di bon core gli basio la mano, e se gli piacerà di comentare un verso a mia consolatione si per saper il suo benessere (come desidero sempre) et quanto sia in gratia di S. B.ne ne la quale suplico introdurmi... Di Loreto questo dì 28 giugnio 1583.

IV

FEDERIGO ZUCCARI A IGNOTO ¹¹⁶ (FRAMMENTO) - ROMA, 1585

Hebbi l'altro giorno la gratis.ma di V.S. in risposta della mia alla quale non mi ocore dirgli altro che ringratiarla continovamente di tanta gratia e prontezza che tiene in favorirmi come à sempre fatto. E perché ne fo capitale come devo, gli ne resto con quel obbligo maggiore che servitore debia al suo patrone et signiore, così della benignia protetione e gratia del Ser.o S. Ducha che con tanta sua bontà mi preserva.

Non vo restare di far sapere a V. S. una fazione di non pochi importanza ed honorata che io ho pasatta col G[h]iselli già schalcho de la S.ta Memoria di pp. Gregorio, apreso del quale cotestui tanto mi à sempre contrariato, caluniato e danegiato; il detto si era osurpato il mio Cartone di porta Virtutis, il quale mi aveva già hatizzato libello infamatorio, e tenutolo poi continovamente nascosto né lasiatolo mai vedere a persona; io sapevo benis.o che lui l'aveva, se bene dette nome già di averlo brusiatto, però non avevo io testimoni da provarlo né che egli lo tenese né l'avesse veramente distrutto. Il farglielo adimandare per terza persona stavo dubioso che lo negase, parimente il dimandargliene io; e vedendo che egli era per partire di Roma et andava facendo visite, tentai ogni possibile opera per mezi grandi, ma in questa combustionione di tenpi era cosa lunga e difficile. Vedendo infugire il tempo, dopo molti partiti, mi risolsi

¹¹⁵ All'Abate della Santa Casa Ottavio Casale è anche dedicato *Il Passaggio per l'Italia* dello ZUCCARI, Bologna 1608, cfr. ed. LANCIARINI, pag. 27.

¹¹⁶ Autografo, Firenze, Arch. di Stato, Carte d'Urbino, appendice filza 5, ins. 3 (carteggio non numerato). Si suppone indirizzata alla Corte urbinata, cfr. testo introduttivo.

andare io medesimo afrontare il toro, e così menato mecho testimoni da dipore quel tanto che egli mi rispondese, e mi vene troto ben fatto, però che doménica a matina prosima pasatta, andandolo a visitare a casa per fare il basiamano della partita sua, sì io feci in poche et amorevole parole in sula porta di sua casa nel montare in cochio, e nel fine suplicai SS. Il.re che mi favorise ristituirmi il detto mio Cartone atento che pensavo che SS.a non se ne churase molto et a me faria gratia et favore singulare, e gli ne restaria in obbligo, il detto come poco acorto o per dir meglio come a Dio piaque non lo sepe negare, ma disè io l'ò a Bologna mandato. Allora replicai che mi favorise in ogni modo di farmelo rinvenire nelle mane; so questo no rispose lui, che io lo voglio per me: gli soggiunsi che mi favorise pure di restituirmelo che mi era molto grato et che io l'estimava più di quello che S.S. forse si potese pensare et che sapevo benis.o che SS.a l'aveva qui in Roma, per tanto fose pur contento rendarmello. In soma, avendomelo replicato più volte non me lo voler rendere con la solita audacia et che non vi pensassi, gli soggiunsi pur anchora con bassa et humil voce che SS. si risolvesse di darmello perché, se bene io gli son statto et son servitore e desidero preservarmeli, non dimeno che mi pareva che mi facesse torto a negarmi di darmi il mio et che non intendevo me lo portase via, però che era il sigillo del honor mio, et che mi rincresceria che SS.a mi dese occasione a darli de' disgusti, però poteva darmelo amorevolmente. Rispose con la solita arroganza che facesse pure quel che a me tornasse bene che non me lo voleva arendare a modo nisiuno. Gli replicai che io non sapevo la causa né con che ragione me lo negasse sapendo pure che era mia opera et fatura e mia sudori. Cominciò a intrare in bestia che me li levassi deva[n]ti, che mi daria di altro che del misere[re], et io senza guastarmi altrame[n]te disi che intendevo rivolerlo in tutti i modi, e me ne partii e allora allora andai al governatore e feci depore la confesion sua e quando era pasatto come disopra. E mi feci dare un sequestro et fatollo fare al patron della casa che non lasiasse levar robe di detto G[h]iselli pena cinque cento schudi d'oro, che tanto estimava il mio cartone, o me lo ristituise, e nel nistesso tempo che si fa detto sequestro me n'andai alli piedi del papa suplicandolo che mi favorise per giustitia cometare a mons.r gove.re di Roma, mi facesse giustitia et ragion sumaria col detto G[h]iselli, che mi voleva portar via quel mio Cartone, Porta Virtutis, qual io stimo cinquecento schudi d'oro e più averlo apresso di me et che in particolare desideravo che S. B. lo vedese per degni rispetti, per il quale potria venire in cognitione di molti dani e torto fatomi da detto G[h]iselli.

Il meneriale [memoriale] andò subito al gover.re che non mancasse di giustitia, di maniera che il giorno apreso ci trovamo presente il G[h]iselli et io da mons.re gover.re col quale gli pareva forse dovere havere la medesima autorità di prima. Comparve tuto di fiamma e fuocho non disponendo anchora l'altereza sua poiché di prima intrata, andandoli il gover.re al incontro per istanza, e vedendomi a me prese[n]te il gover.re, mi cominciò di prima istratta a vilaneggiarmi e minaciarmi con parole di questa sorte: tu sai [sei] qui siagurato, ti farò, ti dirò a un par mio, et sì fatte parole da insole[n]te et stolto. Al quale io mi li rivoltai come meritava, dicendoli che allora siamo in luocho di giustitia e di ragione e non di ingiurie e vilanie et che se mi avesse detto simil parole fuora di lì che io gli arei risposto con una man sul volto, et che io ero persona honorata e non meritavo queste indignità, et da rendar bon conto in ogni luocho delle atione et operatione mie honorate et virtuose et che guardasse bene come lui parlava ché non era più vivo papa Gregorio al tempo del quale

e' soscitò tante indignità né potuto dire il fatto mio. Ora che per la idio gratia è venuto tempo che ogni omo possa dire le sue ragione, però se io gli ò prima cortesemente adimandatto il mio né volendolo restituire, non pretendo averli fatto torto alchuno a c[h]iamarlo lì e averlo per ragione e per giustitia et ora che eravamo ava[n]ti a essa giustitia procedese civilmente e dicese le ragion sue e la causa perché non mi vole rendere questo mio Cartone, et che quella infamia et parole indegnie non venivano a me ma a mons.re gover.re inanti al quale l'avea dette. E voltandomi al detto S.or governatore, lo suplicai mi facesse giustitia e riprimesse tanta audacia e prosontione de insolentia poiché non portava il debito rispetto a SS. R.ma. Or poiché lui mi provocava tanto a s[c]iore il sacho et scoprire le inniquità e dani e lesion fatomi che io gli direi tutte, né mi mancasse di audienza e di giustitia, ché altro che ragione e giustitia da SS. R.me non si aspettava né io altro desidero. Et così cominciai a dirli brevemente et sumariamente in faccia di lui li torti li agravi le indignità usatemi ingiustamente nella talle e nella tal cosa e li doi mila schudi nella lesone della stima così inniqua così ingiusta fatta far lui a mera forza per soterar vivo un omo dabene e tormi il frutto e mercede di mie tante honorate fatiche¹¹⁷, dopo avere con tanti ingani e falsità moso et inganata la santa e pia me[n]te di P. Gregorio a schaldare un virtuoso un huomo da bene del statto della c[h]iesa come se fosse un tristo un ribello di...

V

IL CARDINALE GUGLIELMO SIRLETO
AL CARDINALE ANTOINE PERRENOT DE GRANVELLE¹¹⁸
ROMA, 15 SETTEMBRE 1585

Se ben mi persuado non esser necessario racc.re a V. S. Ill.ma Messer Federico Zuccaro pittore, et per la virtù sua che lo farà grato, et per venir a servir sua M.tà, non di meno per esser mio compare, et amandolo come virtuoso, et di buon procedere, non ho voluto lasciar di pregarla, che le piaccia dargli animo con la sua protettione, et favorirlo in quel che occorrerà, che lo riceverò da V. S. Ill'ma per gratia particolare, et humilm.te le bagio le mani. Di Roma a 15 di settembre 1585.

¹¹⁷ Sembra che si alluda alla stima dei suoi affreschi nella Capp. Paolina.

¹¹⁸ Minuta, Bibl. Vat., Cod. vat. lat. 6946, c. 423 r. Si suppone l'originale indirizzata a Madrid.

VI

DICHIARATIONE DEL LUOGO E CASA
DELLA MADONNA SANTISSIMA DI GUADALUPO[di Federigo Zuccari] ¹¹⁹

So che desiderate di saper l'origine di questa Imagine e gran Casa della Madonna di Guadalupe, essendo che in Italia non ve ne sia molta notitia, e per quanto io ne ho potuto raccorre di detta divotione e di detta casa, dovete sapere, che nel tempo che Spagna si perse che fu sotto il Re Rodrigues nell'Anno 1090, e venne in poter de Mori, li Christiani de Castiglia, e particolarmente li Canonici et altri devoti religiosi della Chiesa Catedrale de Siviglia con il lor Vescovo di quel tempo, andavano spersi fuggendo di qua, e di là et alle montagne in particolare, et luoghi dishabitati, salvando le reliquie e cose più care al meglio che sapevano, e potevano, sì come fecero grand.mo numero de reliquie raccolte da tutta Spagna in una Città detto San Salvator de Oviedo vicino a S.to Jago, dove al presente sono con molta veneratione tenute.

Questa S.ta e devotissima imagine de Guadalupe la quale è figura et imagine della Madonna con il suo figliolo in braccio di altezza di 4 palmi in circa de legname, dicono esser quella Madonna che san Greg.o Papa portò davanti nella processione della peste de Roma o altra simile, che lui teneva molto cara; la quale mandò lui a donare qua in Spagna a Santo Eugenio suo devotissimo amico con certe altre reliquie, il quale era Vescovo all'hora in Siviglia.

Andando (come io dico) la Chiesa in queste parte spersa, li Canonici di Siviglia ascosero et sotterrono questa S.ta imagine in questa valle ove hora si trova, la quale allhora era un bosco deserto, et inhabitato, con speranza che passata tal influenza et inondatione di Mori potessero poi trovare le cose pretiose e care che qua e là ascondevano, come calici, croci, et sì fatte cose che in diversi tempi, et accidenti sono state poi trovate gran parte.

Questa S.ta figura e ritratto della Gloriosa Vergine fu ritrovata miracolosamente intatta, et immacolata in questa maniera 300 anni e più dopo che la fu sotterrata. Havendo un contadino perso una sua Vacca, dopo haverla cercata più giorni in varii lochi, la trovò finalmente distesa e morta in questo bosco sudetto, e vedendola morta cacciò mano a un cortello che portava per scorticarla, e portarne almeno la pelle. Et in questo li apparve la Madonna, e li disse che si fermasse, e trovò la sua Vacca viva, e che andasse a un certo loco vicino circa sei, o otto leghe, e da sua parte dicesse al Vescovo, e sacerdoti di quel loco che venissero ivi, et cavassero ove lui haveva trovato la sua Vacca, che ivi trovariano una sua imagine, e che nell'istesso loco gli fabbricassero una Cappanuccia o Chiesa al meglio che potessero. Et perché fosse dato fede al detto contadino gli dette tal segno, che lui tornando a casa trovaria un suo figliolo morto che già lo portariano a sepolire, peroché lui facesse fermare il cataletto, et lo chiamasse con il nome di lei, che ella lo risuscitaria con l'aiuto del suo unigenito figliolo,

¹¹⁹ Copia, Bibl. Vat., Cod. Urb., lat. 816, c. 47 r. - 58 v.

come fece, dove che per tal miracolo fu dato fede a quest'huomo di quanto lui diceva. Il Clero con molta gente vennero in quel bosco, e cavorno nel loco che il buon contadino disse, e pochi palmi sotto trovorno tra una vena di pietra (di che sono gran parte il monte e la valle) questa S.ta imagine coperta con un lastrone incassata tra dette pietre, e uno involto di pergamina, ove era scritto il tempo e come, e da chi vi fu messa.

Trovata questa benedetta imagine, e ricevuta con molta devotione, e fat-tovi per allhora al meglio che poterno una cappanna, e chiesola di tavole dove il buon contadino vi finì la sua vita, et accrebbe tanto a poco a poco questa devotione con il grandissimo concorso de vicini, e stranieri, che hoggi è la maggior casa e devotione de Spagna. Et per esser questa Santa imagine così trovata in quel bosco allhora pieno d'Orsi, Lupi, e fiere simili, i popoli che alla devotione concorrevano, avvertivano l'uno a l'altro che si guardassero da Lupi, e così di Guadalupe gli rimase il nome.

Questa benedetta imagine è hermosissima, e gratiosa, et è grave, e s'assomiglia alquanto a quella di Loreto, ma ha una maestà de lineamenta e fattezze in vero notabile tra quante io ne habbia viste, havendola da presso mirata molto particolarmente, et toccato la veste, e la corona di mia mano con gran devotione, essendo che nella solennità che si celebra la sua festa alli 8 di settembre, che per tal solennità vi fui, quelli devoti religiosi che ivi stanno, che sono dell'Ordine di San Girolamo, ne fanno honesta copia al popolo innumerabile, che de diverse parti concorrono particolarmente in tal giorno; l'abbassano dal suo loco, ove la tengano per l'ordinario, che è sopra all'altare et capella maggiore a mezzo il retavolo, e la pongono sopra del detto altare dal lato dell'Evangelio, e poi a maggior sodisfatione della devotione del popolo a mezza capella sopra un altare posticcio al proposito circondato da un parapetto de balaustri e rezza per difesa del popolo che ivi concorre con grandissima stretta e calca per appressarsi, e toccarla quasi con le mani. Qui si sente devotissime donne, e fedeli Christiani dar gemiti e voce per gran devotione, vedendosi vicino l'immagine della Gloriosa Vergine; ivi stanno assistenti doi sacerdoti a toccar le corone, e ricevere i voti che i fedeli, e devoti Christiani offeriscono di varie e diverse gratie, che tutto il giorno la Maestà d'Iddio è servita di fare in quel santo loco, che ogni giorno si sentono, e scuoprono miracoli, e meraviglie grandissime di rendere la voce a muti, la sanità a Idropici, e stroppiati, et altre sì fatte gratie, e miracoli per i meriti della Gloriosa Vergine avvocata de' peccatori. Quivi dalla parte di dentro della capella e de la regia e ferrata di ferro che dir vogliamo, fui introdotto a vederla e toccarla a mio comodo (come ho detto) poi alla messa solenne fecero la processione per la Chiesa, e parte del Monasterio, portando detta imagine con molta devotione, e cerimonie, e contento del popolo, lasciando poi tutto il giorno della festa detta imagine (come ho detto) abbasso, e poi la sera la rimettano al suo loco ove sta tutto l'anno. La capella ove sta detta imagine è capacissima, e grande, spatiosa, e alta come la capella maggiore della Minerva di Roma, ove hanno il Choro li frati, ma il corpo della Chiesa è come quello del Popolo, e qualche cosa maggiore, di fabrica et opera Todesca. Detta Capella è ornatissima, e piena de lumi, e torcie con 12 lampade grande d'oro et argento come quelle di Loreto e maggiori, accese continuamente, e queste particolarmente sono dotate da diversi Principi che n'hanno fatto presente.

La ricchezza di questa Chiesa è grandissima de paramenti, gioie, e pietre pretiose, oltre le rendite stabili che serà più de 15, o 20 milia scudi l'anno. Dicano che questa Chiesa e Capella de nostra Se.a tra l'altre ricchezze, e cose

notabili teneva una regia o ferrata come diciamo noi grandissima tutta d'argento tra pilastro a mezzo della capella dove è detto che abbassano la Madonna che hoggi in loco di quella ve n'è una di ferro. La quale ferrata di argento dicano che, trovandosi il Re Don Fernando in molta necessità di pecunia per le sue imprese e guerra che faceva contra Mori di Granata, ricorse a questa S.ma casa, supplicando quei bon padri che in qualche maniera lo sovvenissero in quelli suoi bisogni. Al quale essi donorno detta ferrata d'argento, che fu sufficiente refrigerio a i molti bisogni suoi, et detto bon Re per non restare ingrato di tanto beneficio ricevuto da detta S.ta casa fu quello che adottò la Chiesa e fece patroni i detti padri in temporale e spirituale che hoggi possedano, et insieme le Cancellarie di Siviglia, che sin a hoggi ne sono patroni, e dispongano a lor piacere.

Il guasto, e spesa che fanno a mantenersi è inestimabile, e d'ammirazione l'ordine e grandezza della casa, che è la maggiore che habbia visto, però che oltra la Chiesa e Monasterio fatto a foggia di fortezza non come conventi, ma come canonica, e Vescovado, essendo che longo tempo l'hebbero in governo i preti. Però il Re Don Fernando vi misse questi Frati e ordine di San Girolamo, i quali governano il temporale, e spirituale (come ho detto) e sono patroni assoluti di tutto il tenitorio, e contorno de legua e mezza e due leghe all'intorno, essendo che è posto in una conca in mezzo a montagne. Et dal sudetto Re furono fatti patroni de tutta l'acqua abasso, ove hanno assai bon tenitorio e bonissime e fresche valette e casali o grangie come chiamano qua loro. La Casa è grandissima, che per se stessa pare un Castello, è di circuito un bon miglio e mezzo con dentro tutti li offitii che fanno di bisogno alla casa, come Sartori, Calzolari, Fabri, Legnaioli et altri con tanto ordine, e commodità che è bellissima cosa a vedere, et ciascun offitio ha appartamenti particolari, come cortili, orti, et altre commodità, che ciascuno per se stesso pare un Palazzo, et ogn'uno di quest'offitii, come il macello, la grassa della carne salata, olio, e formaggio sta sotto il governo d'uno de detti padri, et altri hanno il gallinaro, loco spatioso, e grande, altri il granaro ove ripongono tutte le biade di ciascuna sorte, altri hanno cura della farina da far fare il pane, cocerlo e distribuirlo di varie, e diverse sorte per li Monaci, per li lavoratori, mulattieri, et altri serventi, che nutriscono un numero infinito di lavoratori, et servitori, oltre a ducento Monaci che vi stanno per l'ordinario.

L'hospitaria dentro e fuori di casa per S.ri e gentilhuomini, et altri, vi sono comodissime, e buone; fanno giornalm.te elemosine grande a tutti i poveri del lor territorio, et altri che vi vanno et in particolare per la solennità della festa. Il giorno dopoi viddi io in un Cortile numero grand.mo de poveri contadini, donne, huomini, fanciulli d'ogni sorte, a quali derno a tutti un paro de scarpe, e doi pani, e mezzo reale, dopo haverli dato da vivere tre giorni, che erano stati ivi, tornando poi tutti a casa loro allegramente laudando nostro Signor Iddio, e la Vergine S.ta Maria de Guadalupe, e quelli bon padri. Il Refettorio in particolare della famiglia è cosa notabile, e gratiosa, dove sono apartate le tavole de' studianti, e cantori, e fanciulli del seminario, de' conversi, de' paggi che servono, de' servitori, de' mozi de stalla, de' mulattieri, lavoratori, e massai de lor grangie, et in somma de quanti offitiali, e genere de servi hanno le lor tavole apartate, e scrittoi sop.a nel muro le mensa delli tali e tali dove che tutti sanno arrivando ivi dove s'hanno da ponere a mangiare a lor tempi, e sono serviti sofisticamente e bene a tutte l'hore. In questo refettorio come in altri luochi dela casa, come alle stalle e luochi simili, per tenere in timore i servitori, e mu-

lattieri, e simili che non facciano disordini, o impertinentie vi sono ceppi, e catene, ove castigano quelli che sono fastidiosi, o scandalosi a vista de tutti. Sono generalm.te hospiti amorevoli a tutti, e così si mantengano la gratia, e devotione de' sudditi, e peregrini, e viandanti, e tutti i Signori cavallieri et altri, ciascuno nel suo grado è servito per tre giorni gratis. Si è fatto a poco a poco una buona terra Guadalupe con forse mille, e cinque cento fuochi, è circondato de muri, et ha nove porte; l'elemosina è grandissima che da tutte le parti del mondo concorre, dall'Indie e Mondo novo ancora.

Io vi trovai costì il nostro S.r Paulo Cespide racionero di Cordova che stava ivi dipingendo una Ancona per la Chiesa, dove che da lui, e dal Padre R.mo Priore, e tutti i bon Padri fui regalato grandemente e mi levorno dell'albergo mio ove ero smontato, trattenendomi quattro giorni con molto mio gusto, facendomi vedere tutta la casa commodam.te et parte delle lor ville, o grangie una legua e meza lontano, et particolarmente una mattina fui condotto all'aria dell'acqua (così detta da loro) ove nascono le fonti, e raccolgono le acque che per condotti poi amplissimi, e commodi conducano a Guadalupe, forando quei monti con spesa, et opera da Romani; de li scendemmo in una amenissima Valle detta la huerta nueva, et appresso una freschissima fonte trovammo posta la mensa, e qui dopo il cibo, preso quieto riposo al mormorio di quel fonte, rimontammo noi a cavallo, et per un'altra fresca valle ce ne passammo a un'altra valle detta val de grancie, degna de tal nome, e de li salimmo una piaccvolissima costa, a mezo la quale troviamo una bellissima villa con giardini, fontane, boschetti piacevolissimi, chiamato Mirabello veram.te da mirare, e dilettere la vista, però che oltra alli boschetti, e le vallette intorno piene di albori, e freschissima verdura, si vede Guadalupe non molto lontano. E qui recreati con bonissima collatione, per il fresco poi ripigliamo il camino, serpeggiando per quelle amenissime valette, e dopo una vista de un luogo alla chiusa d'un gran molino, et qui pescato nostra cena allegramente per esser un sabbato sera, ce ne tornammo poi a un chiaro de luna tutti lieti a nostra casa, e sodisfatto d'anima, e di corpo, la mattina seguente presa licenza dalli bon padri, me ne tornai all'Escuriale, menando meco il Cespide, che mi volse far compagnia sin qua.

Non sapendo stare otioso, né havendo qua altra ricreatione i giorni disoccupati che di andare qua, e là per queste colline qui all'intorno, in questi quattro giorni di vacanza, per la festa di S.to Michele, e S.to Girolamo, in la settimana passata andai a vedere Segovia, e la casa del bosco qui vicino nove legue passati questi monti dall'altra parte di Tramontana. Viddi detta casa in mezo a un gran bosco de pini in una valletta piena de vari animali. Capri, Cervi, Cinghiali, et altri simili, loco da diporto, e passatempo regio. Due leghe lontano a detta casa è la Città di Segovia antichissima, e capo de regno de Castiglia la vecchia, e stanza e residenza già de molti Re, la quale è situata in una gran pianura simile a questa nostra di Madrille rasa del tutto e senz'alberi, o coltivatione alcuna di vista, di sorte che scoprendo questa Città una lega e meza lontano dalle radici de detti monti in detta pianura arida e secca, e disarborata, mi parve a prima vista una Città, e Terra infelice, sterile, abbrassada, e secca, e stetti in questa openione sino che li fui alle porte, confermando il detto loro qual sogliono dire haver quattro mesi d'inverno, e otto d'inferno. Ma intrando poi dentro alle porte, o vogliamo dire borghi, però che poche Città ho visto qua circondate de mura, se bene questa da una parte ha ripe altiss.me per una valletta che la circonda verso tramontana, la cui ripa li serve per mura o baluardi, e fortezze, e la valletta per una gran fossa da quella parte, intrato dico dentro de questa Città mutai openione,

e parere, però che mi se presentò avanti quella valletta che dico così amena de giardini, ortaglie, arboretti, e frescure grandissime, inaffiata da un rivo, e fiumicello che vi passa, ove la rende delitiosa, e freschissima quanto altra si vede, o possa vedere per tanto loco, ove sono più Conventi de frati de Monache, et altri particolari palazzi, e casamenti di ricreatione bellissimi. In questa Città ho trovato 4 cose in particolare notabili, che in poche altre Città si vedano: la detta Valetta che circonda meza lega a detta Città, larga nel principio un bon mezo miglio, poi si restringe in guisa di corno; la casa della moneta, ingegno, et artificio belliss.mo da stampare monete per via di ruote, e molini d'acqua, inventione di Alemani; la Casa della lana, ove tesseno copia grandissima de questi bon panni di Segovia che vanno per tutto il mondo; et la quarta più notabile de tutte è una ponte, sì come dicano loro antico, di pietra quadrata de cento ottantanove archi, e dicano che fu fondata da Ercole sì come vogliono per una inscriptione che vi è con una imagine de esso Ercole, ma non antica, con queste lettere: EGO HERCVLES PRIMA FECI FVNDAMENTA. Ma quello che più stupore, et ammiratione apporta a tutta Spagna è questo sì come dicon loro, che l'acqua passa in cima, cioè sopra a detto ponte, et gran parte della Città li sta sotto, et il popolo spasseggia sotto detto ponte senza bagnarsi. Queste sono le meraviglie de Spagna; un tale, et molti più ne viddero già i Romani nella loro Cità, e campagna che hora sono destrutti e ruinati in gran parte. L'acqua di questo ponte inaffia, e rinfresca tutta la Città, e fa detto fiumicello.

Vi è ancora l'Alcassero, o voglia dire Palazzo regio, habitatione de quei Re di Castiglia, fabrica de quei tempi, buona e forte a guisa d'una rocca, e fortezza; ha le ripe altissime nell'estremità di detta valle. In questo palazzo, o fortezza per dir meglio, vi sono tre peze notabili de quei Re antichi, che erano molto magnifici, e splendidi nelli ornamenti delle loro stantie, e palazzi, tra quali è una stantia quadrata di bona grandezza, la cui altezza è straordinaria, et alta più de quattro quadri di essa stantia, e sopra per soffitta tiene una cupula tutta indorata con fogliami, et intagli de quei tempi magnifici, e regii. Appresso a questa è una gran sala col palco fatto a schifo pure all'usanza moresca de quadri, e rosoni, parimente ricchiss.ma d'intagli e indorata tutta, nella cui sala hoggi stanno quantità grandissima d'Armature antiche de i Re de quei tempi stravagantissime, e bizzarre d'ogni sorte, particolarmente stravagante, e sconcie: selle, archi, daghe, e spade, e cortellacci, e murioni, e corazzine d'huomini, e cavalli, rotelle, e simili, assai ben ruginose, e trascurate, tra quali staria bene la spada Durindana d'Orlando, che io ho visto, e presa in mia mano nell'Armara di S.M.tà in Madril con altre simili sellaccie d'huomini d'Arme di quei tempi, sconcie, e mal'a[n]date. La terza peza è la sala principale de i Re: sono posti per ordine tutti i Re di Castiglia, principiando dal fondatore di detto Alcassero, che fu il Re Enrigue 4 per insino al Re Rodrigues che perse Spagna; sono in numero sino a 50, tra quali sono doi cavalieri, il nome de' quali con i Re di mano in mano notarò appartatamente più da basso ¹²⁰. Tutte queste figure sono di tutto rilievo naturale o di legname, o stucco che sieno tutte indorate, e colorite, assentate in lor sedie con lor epitafi sotto de i nomi, e fatti loro brevemente, e quelli ch'hanno fatto opere, e fatti

¹²⁰ Questo elenco (c. 58 v. - 61 v.) è intitolato « Nell'Alcassero di Sagovia sono le qui sotto inscriptioni, e ritratti di rilievo delli infrascritti Re ». Non abbiamo trascritto questa lista che è compilata in uno spagnolo corrottissimo unito a italianismi.

egregi tengano l'hasta alta in piedi, e quelli che no, bassa; tutti questi fanno friso nobilissimo a detta sala, la quale non ha il suo palco che forse per la vecchiaia è cascato, e ruinato, ma hora tiene una tela per Cielo modernamente messa. Et questo è quanto ho visto di notabile in la Città di Segovia, la quale è abbondante d'ogni cosa sufficientemente.

All'andata si come alla tornata trovai in Guadarama due leghe di qua un Gran Novio, et una gran Novia, che ivi erano iti a compagnarsi con grand.ma festa e trionfo, il qual Principe e Sig.re non è come li ordinarii de molti luochi, ma questi erano e sono un Duca, et una Duchessa da vero a i quali fu padrino S. M.tà et la Sig.ra Infanta matrina qui all'Escuriale nella Messa solenne del loro sposalitio, i quali in detta villa festeggiorno lor nozze, e corsero tori in piazza, e in camera a loro piacere; e de qui se n'andorno in Portogallo al lor Ducato de Vera, et io me ne tornai all'Escuriale doppo haver visto partire così honorata corte, e veri Sig.ri.

VII

FEDERIGO ZUCCARI AL CARDINALE FEDERIGO BORROMEO ¹²¹
ROMA, 16 MARZO 1596

Per far riverenza a V. S. Ill.ma e R.ma, come faccio con ogni affetto di buon servit.re, pigliarò occasione rammentarli quanto V. S. Ill.ma si degnò al suo partir di Roma dirmi, che per il negotio mio di Palazzo, quando facessi bisogno si degnarebbe in absentia ancora favorirmi. Hora mi risolvo battere il chiodo, e fare ogni humil istanza, come per l'incluso memoriale per S. B. potrà intendere V. S. Ill.ma, vergognandomi quasi di me stesso consumare così otiosamente li meglior Anni di mia validità, Colpa delle colpe mortali, poichè di qua non si tien conto favorire, se non a particolar interesse, nè aiutare, o sollevare Virtù alcuna, ma lasciarle del tutto cadere, e i poveri virtuosi, e chi desidera virtuosamente operare andare mendicando pane et occasione. Et se bene Dio mercede ho un po di pane, non ho occasione da occuparmi conforme al desiderio, et animo mio. Et se bene io procuro fuggiri l'otio in ogni maniera però che posso fare per me stesso, sinchè Iddio mi occoncede questa poca validità di vita, e di Anni Fugaci non vorrei senza qualche degna occasione passarli. Però vengo con ogni humiltà e fiducia della sua buona, e benigna gratia a supplicarla di favore appresso a N. S.re con qualche buona ragione disporlo alla honesta et nobile petitione, e desiderio mio, che è cosa che si dovrebbe facilmente compiacere non dimandando se non cosa honestiss.ma e debita al Principe. Et assieme ancora si degnarà farmi raccomandato all'Ill.mo S.r Card.le Altobrandini, col quale non ho per ancora servitù alcuna, e desiderarei con una delle sue farli Reverentia ché pur conviene per suoi mezzi passare. Se sirà servitù V. S. Ill.ma e R.ma come mio particolar S.re e protettore favorirmi, in raccomandarmi vivamente a N. S. et al S.r Card.le Altobrandini, io ne riceverò quel spirito di vita, che la grandezza, e bontà sua si degnarà darmi, et se bene li sono debitissimo et obligatissimo Servitore questo me

¹²¹ Autografo, Milano Bibl. Ambros., Corrisp. del Card. F. Borromeo, cod. G. 174 bis, inf., doc. 238. Si suppone indirizzata a Milano.

li farà tanto più obligato et in perpetuo, e farà cosa che potrà essere di servizio de Dio, et honore del culto Divino desiderando in spetie spendere il mio talento a cotal fine. E con farli humilmente riverentia con tutta mia fameglia gli prego felicissimi Anni, e la sua gratia. Di Roma li 16 Marzo 1596.

VIII

SUPPLICA DI FEDERIGO ZUCCARI AL PAPA CLEMENTE VIII ¹²²

ROMA, 16 MARZO 1596

Federico Zuccaro, pittore già del sacro Pallazzo, e humiliss.mo servo di V. B.ne, torna di nuovo a ricordarli humilmente e supplicarla esser servita compiacerli all'honesto, e ragionevole suo desiderio, che ha in dar fine all'opera della Capella Paulina, da lui condotta al termine, che si vede per le Pitture, et Ornam.ti da lui fattosi al tempo della S.ta Memoria di Gregorio xiii, delle quali sue onorate fatiche non ne fu mai sodisfatto, come si puol vedere e giudicare con pia e santa mente, non havendo hauto egli altro che semplice trattenimento. Hora supplica di nuovo la S.ta Vostra che si compiacca almeno contentarsi, che egli possa dar fine al compimento di detta Capella, mancandovi la Tavola dell'Altare, e le doi instorie dalli lati; delle quali havendo già molte fatiche esso fatto potrà facilmente e in brevità di tempo darli fine, mosso da nobile e generoso animo, non spendere otiosamente li miglior Anni di sua Validità, e nelli feliciss.mi Anni di V.a B.ne far pure alcuna cosa nobile a laude e honor di Dio principalmente e di San Pietro, e Paulo in servizio di V. B.ne e del sacro Palazzo, o altra cosa che più fosse servita V. B.ne. E tutta la mercede delle fatiche fatte, e da farsi rimette alla Grandezza, e benignità di V. B.ne e con basciarli humilissimamente il piede li supplica lunghi, e felicissimi Anni del suo Pontificato.

IX

IL CARDINALE FEDERIGO BORRAMEO
AL CARDINALE ALDOBRANDINI ¹²³ - 1596

M.o Federico Zuccaro è di quel valore nella sua professione che V. S. Ill.ma sa non meno di me, et è perciò degno della gratia e del favore che ella suole per sua benignità prestare continuamente a i virtuosi. Onde, desiderando egli d'esser adoprato da S. S.à per dar fine alle fatiche cominciate da lui nella capella Paulina, non ho potuto mancare di non introdurla da V. S. Ill.ma e di presentar-

¹²² Copia autografa, ibid., doc. 239.

¹²³ Minuta, Corrisp. del Card. F. Borromeo, vol. G. 260 inf., doc. 1734, c. 377 r. Si suppone scritta a Milano e l'originale inviato a Roma.

glielo acciò che resti servita e di vederlo, e di ascoltarlo volentieri, e di proteggere e favorire il suo desiderio con la sua solita humanità come confido.

X

IL CARDINALE FEDERIGO BORRAMEO A FEDERIGO ZUCCARI ¹²⁴ - 1596

Io le mando l'inclusa per il S. Card.le Aldobrandino nella quale io prego S. S. Ill.ma a sentirla e a favorirla nelle sue honestie pretensioni, e desiderii circa la capella Paulina. Che vi è altro ch'io possa per lei, ella sa quanto possa, e debba prometterli di me.

¹²⁴ Minuta, *ibid.*, doc. 1735. Si suppone scritta a Milano e l'originale inviato a Roma.

P. S. - Mentre il presente articolo è ancora in bozze è uscito il catalogo *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, a cura di Aldo Bertini (Roma 1958), che rende note altre due repliche dei disegni di Federigo illustranti la vita del fratello. Il n. 442 del Catalogo è da aggiungere al n. 6, e il n. 443 al n. 10 del nostro elenco (v. pag. 200 sgg.). Dal Bertini sono considerati entrambi originali, cosa che per il secondo ci pare dubbia, a meno che non si voglia ammettere che il carattere un po' fiacco di molti di questi disegni risulta dal fatto che Federigo li replicava continuamente. Quello rappresentante Taddeo che macina i colori reca nel retro un'iscrizione evidentemente redatta da Federigo e un interessante completamento della sua glossa al Vasari: « *Essendo mandato fora per servizi rubava il tempo in facia di Pulidoro e subito tornato a casa sopra la carta continuamente macinava con uno stecho ... sopra a memoria quel tanto che haveva visto in memoria, questo fu il studio suo ... non havendo né altro tempo, né comodità...* ».

Inoltre vengo a sapere per gentile comunicazione di Andreina Griseri che un'altra copia del nostro n. 7 si trova alla Biblioteca Nacional di Madrid. Del n. 24 esiste un esemplare al Boymans Museum di Rotterdam. Un esame iconografico di quest'ultimo per opera di Rolf Kultzen è uscito in « *Bull. Museum Boymans* », Rotterdam, IX (dic. 1958).

Cristoforo Stati e il gruppo di « Venere e Adone »

Fra le *Vite* di Giovanni Baglione la « Vita di Cristofano e di Francesco Stati da Bracciano scultori » è di quelle in cui l'autore, in poco più d'una pagina, con frasi brevi e lapidarie ragguaglia sulla vita e le opere d'un artista. Sembrano notizie insufficienti e sommarie ma, una volta rintracciate le cose citate, quei pochi cenni del biografo si rivelano spesso assai appropriati e calzanti pur nella fredda concisione della stesura; e tali, in certi casi, da costituire un punto sicuro d'avvio per la valutazione estetica e l'interpretazione storica d'un artista del primo Seicento, altrimenti poco noto. È ciò che avviene oggi per Cristoforo Stati scultore.

Di Cristoforo Stati « *vassallo dell' Eccellentissimo Duca Don Paolo Giordano Orsini, virtuosissimo Principe* » riferisce Baglione che « *hebbe il suo natale* » in Bracciano « *ma però nella Città di Fiorenza fu allevato; ove studiò i fondamenti, e regole della Scoltura et in essa ne divenne ragionevole, e buon Maestro. E dindi giunto a Roma diedesi a cercare le anticaglie, e pezzi di statue vecchie, per mandarle (come si diceva) a Fiorenza; e tanto fisso l'animo vi applicava, che vi consumò gran tempo, e poco di scoltura quì fra noi operò* »¹.

Delle cinque opere citate dal Baglione essendo state finora identificate soltanto tre, di cui una — come vedremo — da attribuire piuttosto al figlio Francesco, è naturale che la figura di questo scultore — nato a Bracciano nel 1556 e morto a Roma nel 1619 — sia rimasta nell'ombra; anche se alla pronta sensibilità di Adolfo Venturi la « Maddalena » nella cappella Barberini a S. Andrea della Valle apparisse tale da collocarne l'autore « *in alto tra gli scultori contemporanei* »². Tuttavia la critica moderna era a conoscenza di

¹ G. BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori, Scultori...*, Roma, 1642, p. 162.

² A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, X, III, *La Scultura del Cinquecento*, Milano, 1937, p. 690.

troppo poche opere per poter verificare la giustezza delle lodi del Baglione e dell'intuizione del Venturi; e di conseguenza non è stata finora in grado di disegnare di questo artista un profilo più sicuro, un'immagine meno sbiadita³. Soprattutto ci si rammaricava della perdita di un'opera dello Stati, un gruppo descritto dal Baglione come un capolavoro, con una partecipazione e un calore a lui inconsueti, da far spicco nel contesto: «*Ha fabricato ancora Christofano Braccianese una Venere et un Adone di finissimo marmo, che in Bracciano ritrovasi, figure nude con sì bell'arte condotte, e sì al vivo spiranti, che innamorano chiunque loro riguarda*»⁴.

Sapendo che lo Stati era «*vassallo*» e quindi era alle dirette dipendenze del duca Paolo Giordano Orsini, le due figure avrebbero dovuto trovarsi a Bracciano nel Castello Orsini, oggi Odescalchi; là non c'erano più e quindi ne fu decretata la perdita. Ma anni fa m'accadde di rintracciarle a Bracciano, in una piccola stanza al piano superiore del palazzo del Comune, adibita ad uffici, dimenticate e seminascolte da un vecchio drappo tricolore. Ne diedi subito notizia in una nota d'un mio saggio berniniano⁵ e ora ne presento la riproduzione (fig. 1), perché è cosa tale da giustificare le vive parole d'ammirazione del Baglione e da costituire un ritrovamento davvero

³ A. BRINCKMANN, *Barockskulptur*. Berlino 1919, pp. 218-19; G. DE LOGU, *La Scultura italiana del Seicento e del Settecento*, Firenze, 1932, p. 14; A. RICCOBONI, *L'Arte in Roma - La Scultura...*, Roma 1942, p. 130; W. GRAMBERG, in THIEME-BECKER, *Künstler-Lexicon*, XXXI, 1937, p. 490; A. DE RINALDIS, (*L'Arte in Roma dal Seicento al Novecento*, Bologna 1948, pp. 76-79) parla a sproposito di «*micelangioloismo dello Stati*» pur osservando che essendo «*ignote, non pervenute fino a noi... le statue a soggetto mitologico che il Baglione ricorda di Cristoforo Stati ... non ci è possibile chiarire l'entità d'ausilio che poté trarre da esemplari classici, sia pure a momenti e in modo occasionale, questo manierista romano di stampo fiorentino...*».

⁴ G. BAGLIONE, *op. cit.*, p. 163.

⁵ V. MARTINELLI, *Capolavori noti e ignoti del Bernini: i ritratti dei Barberini, di Innocenzo X e di Alessandro VII*, in «*Studi Romani*», III, 1955, p. 43, n. 25. La notizia ebbe qualche eco nella stampa quotidiana (R. GIULIANELLI, *Una pregevole opera d'arte torna alla luce a Bracciano*, in «*Il Messaggero di Roma*» del 3-11-1956, p. 5) ma la statua è rimasta finora là dove la rinvenni. Una migliore sistemazione potrà esserle data, ora che si è conclusa una lunga vertenza giudiziaria fra il Comune di Bracciano e gli Odescalchi, che nel passato si erano impossessati del gruppo, finito a Roma nel Palazzo già del duca di Bracciano, mentre sulla base di un documento originale nell'Archivio Comunale di Bracciano l'opera risulterebbe offerta dall'artista non agli Orsini ma alla comunità di Bracciano.



Fig. 1. - CRISTOFORO STATI - *Venere e Adone*.
(Bracciano, Palazzo del Comune).

chiarificatore del valore, delle tendenze, e della cultura di Cristoforo Stati.

I caratteri giambologneschi del gruppo sono tanto evidenti da non richiedere troppe parole: tuttavia c'è qui un orientamento più dichiarato in senso classicistico per cui l'opera si può dire, a prima vista, una singolare ricreazione dell'antico in termini giambologneschi. Per la figura di « Adone » l'ispirazione da una copia romana del famoso Antinoo vista a Firenze è indubitabile; così come nella testa « greca » della « Venere » traspare un tipo classico ripreso ed elaborato dal Giambologna nella florida « Virtù » del gruppo della « Virtù che soggioga il Vizio » al Bargello (destinato a far riscontro alla « Vittoria » di Michelangiolo nel salone di Palazzo Vecchio) e nelle sue Veneri, Sabine e altre figure femminili di carnosa morbidezza ⁶.

Tuttavia la Venere e l'Adone di Cristoforo Stati, per quanto permeati di giambolognismo, nel tenero abbraccio d'amore non si legano secondo quell'artificio compositivo fatto di simmetrie e di rispondenze che dà ai gruppi del maestro fiammingo un tono di raffinata elaborazione formale, attenuando l'iniziale spunto naturalistico in un ritmo d'astrazioni manieristiche. Qui anzi i due nudi, benché rilasciati all'estremo nelle superfici, non annullano il loro sostanziale naturalismo nello schema astratto di forme geometriche. Basta vedere come i due corpi s'incurvano in un incastro voluttuoso: quelle mani premute sul collo, sulla coscia, sulle braccia, quelle gambe che s'allacciano cedendo ad un tremore scomposto, quei volti sfiorati da un languido sorriso nell'incrocio degli sguardi amorosi (figg. 2 e 3).

Sono figure, come bene sentì il Baglione, « *sì al vivo spiranti, da innamorare chiunque loro riguarda* », e cioè tali da entrare in un diretto rapporto psicologico con l'osservatore, da comunicare efficacemente quel sottile brivido dei sensi che spinge Venere e Adone l'un verso l'altro. E tali particolarità mentre da un lato indicano un superamento del distaccato e freddo naturalismo manieristico del Giambologna, dall'altro, senza essere ancora di natura barocca, preludono con un anticipo di pochi anni quel « *certo avvicinarsi al tenero e al vero* », che sarà, come felicemente intuì il Baldinucci, dei pri-

⁶ V. MARTINELLI, *Scultori fiamminghi in Italia*, in « Atti dell'Accad. naz. dei Lincei » - Rendic. della cl. di scienze morali storiche e filologiche, VII, 1952, pp. 399 ss.



Fig. 2. - CRISTOFORO STATI - *Venere e Adone* (part.).
(Bracciano, Palazzo del Comune).



Fig. 3. - CRISTOFORO STATI - *Venere e Adone* (part.).
(Bracciano, Palazzo del Comune).

missimi nudi berniniani della Borghese. Ed è curioso osservare come questo persistere di morfologismi «alla Giambologna», l'imitazione dell'antico e lo studio dal vero si fondano in un singolare risultato che, per quanto acerbo, è tale da richiamare oggi alla mente, in una prospettiva storica, addirittura certi gruppi del migliore Canova, autore di purissimi nudi alabastrini di «vera carne», che non sarebbero nati senza una larga esperienza del Giambologna e dei suoi numerosi seguaci e imitatori.

Che fra questi sia stato a Firenze il nostro Cristoforo Stati è attestato da un passo del Baldinucci e oggi confermato da quest'opera ritrovata: «*Ebbe Gio. Bologna per lo Casino del Granduca Francesco a scolpire il gruppo del Sansone, che ha sotto il Filisteo; al quale fu dato luogo sopra la fontana del Cortile de' Semplici... Quella fonte fu poi dal Granduca Ferdinando mandata in dono al Duca di Lelma in Ispagna insieme con un'altra, ov'era Sansone, che sbarra la bocca al Leone, fatta da Cristofano Stati da Bracciano*»⁷.

Tale gruppo dello Stati, destinato dunque a fare da «pendant» a quello del Giambologna, sulla testimonianza dei libri di conti di casa Medici, risulta eseguito fra il marzo del 1604 e l'ottobre del 1607; inviato con l'altro, nei primi anni del Seicento, a Valladolid si troverebbe oggi nei giardini di Aranjuez⁸.

Ed è certamente in questo periodo, alle soglie del Seicento, in cui lo Stati a Firenze era considerato degno di figurare accanto ad un Giambologna e chiamato ad opere ufficiali di alta decorazione per giardini, palazzi e ville del Granducato di Toscana, che venne eseguito codesto gruppo di «Venere e Adone» per Bracciano, luogo d'origine dello scultore che era al servizio permanente degli Orsini. Al principio del 1607 lo Stati è a Roma e nel 1610 abita nei pressi di S. Andrea dalle Fratte, mantenendo però ancora rapporti di lavoro con il Granduca di Toscana e con il Duca di Bracciano. Suo protettore fu certamente qui il card. Maffeo Barberini, poi Urbano VIII, che, d'origine toscana, era probabilmente tra i pochi a Roma a conoscenza del suo valore effettivo e delle sue notevolissime capacità d'artista. A lui affidò l'incarico di scolpire la statua dello zio «mons. Francesco Barberini (protonotario apostolico, che era

⁷ F. BALDINUCCI, *Delle notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua...*, Firenze 1770, VII, pp. 91-92.

⁸ B. H. WILES, *The fountains of Florentine Sculptors*, Cambridge 1933, p. 124 e 138.

stato fin dall'infanzia suo educatore e protettore, morto nel 1600) e la statua della « Maddalena »; due opere destinate alla cappella Barberini in S. Andrea della Valle. Allo Stati, forse poco esperto di ritratti, la statua di mons. Barberini riuscì goffa e dura: confinata in una buia nicchia fu presto dimenticata, oscurata da quel busto magistrale (oggi a Washington nella National Gallery) che, vent'anni dopo, dello stesso personaggio doveva scolpire per casa Barberini Gian Lorenzo Bernini⁹.

Di notevoli qualità invece la « Maddalena » (fig. 4), posta in una delle quattro nicchie laterali nella cappella consacrata nel dicembre del 1616. Di poco anteriore a tale data deve essere la figura dello Stati che s'affianca senza tema di confronti al « Battista » di Pietro Bernini e fronteggia degnamente la « S. Marta » di Francesco Mochi e il « S. Giovanni Evangelista » di Ambrogio Buonvicino. Nella sua apparente semplicità è cosa di scultore maturo e personale, dotato d'un gusto raffinato e prezioso. L'immagine della Maddalena, composta e misurata, è concepita senza esagerazioni pietistiche ma piuttosto sul tipo idealistico di tradizione cinquecentesca, rispondente a quell'elevato livello culturale importato a Roma dalla corte barberiniana.

Togliete di mano a questa Maddalena la croce e il teschio: vi resterà l'immagine ideale d'una donna giovane e bella. Sotto le pieghe del manto « alla Mochi », sotto le larghe chiome sparse sul petto, traspare un corpo sodo e fiorente non dissimile da quello ignudo della Venere abbracciata da Adone di Bracciano. Tuttavia anche il nudo florido della donna e certe morbidezze ceree nelle sue membra (in particolare nelle giunture, alle caviglie, ai polsi) e nei filamenti dei capelli partecipano del pittoricismo veneto, diffuso a Roma, a cominciare dagli ultimi anni del Cinquecento, con geniale prodigalità da Camillo Mariani vicentino.

La « Maddalena » è una prova indiscutibile che Cristoforo Stati gravita ormai, come tanti altri scultori lombardi e d'Oltralpe attivi a Roma in questo primo decennio del secolo XVII, in quell'area di gusto direttamente influita dal colorismo veneto del Mariani. Ed è naturale che le predilezioni dello Stati fossero, più che per altri, per il vicentino: soltanto nell'arte sua, e non davvero in quella secca ed austera dei lombardi a S. Maria Maggiore, egli ritrovava un

⁹ V. MARTINELLI, in « Studi Romani », III, 1955, p. 43; Id., *I ritratti di pontefici di G. L. Bernini*, Roma, 1956, p. 34.



Fig. 4. - CRISTOFORO STATI - *La Maddalena*.
(Roma, S. Andrea della Valle).

modo di non smentire se stesso, di non mortificare il suo temperamento. Dagli esempi del Mariani apprese (in particolare dalle statue di santi in stucco a S. Bernardo alle Terme) la possibilità di ap-



Fig. 5. - CRISTOFORO E FRANCESCO STATI - *Monumento a Paolo V°* (part.).
(Roma, S. Maria Maggiore).

profondire ed elaborare quei valori pittorici a cui era stato educato a Firenze ed era divenuto a sua volta « maestro »; ed inoltre comprese come acclimatare le sue piacevoli invenzioni di genere decorativo in un ambiente ecclesiastico non ancora del tutto esente da improvvisi rigurgiti controriformistici.

Così nacque, dopo l'« Amor profano » di Bracciano (e altre cose fatte a Firenze ed ora disperse), questo « Amor sacro » di Roma e la musa di Cristoforo Stati da pagana si fece cristiana, senza venir meno alle ragioni dell'arte.

Egli mantenne sempre una spiccata individualità per cui non è possibile attribuirgli i putti e gli angeli reggitemma della cappella Rucellai in S. Andrea della Valle, che sono piuttosto di Ambrogio Buonvicino¹⁰; né sembra degno del suo valore il rilievo con l'«Omaggio degli ambasciatori persiani a Paolo V», nel monumento di Paolo V a S. Maria Maggiore (fig. 5), i cui pagamenti, che ho rintracciati nell'Archivio di Stato a Roma, vanno dal maggio 1614 all'agosto 1615¹¹. Benché i mandati di pagamento siano intestati a Cristoforo Stati, preferisco ritenere l'« Istoria » praticamente opera del figlio Francesco che, secondo il Baglione, si rifiutava di « *studiare et affaticarsi* » spendendo tempo, energie e denaro in capricci e bizzarrie. A quanto sembra costui s'accostò alla maniera fiacca e anodina dei lombardi senza alcuna benefica influenza dell'arte ben più vigorosa e colta del padre, per poi darsi a semplici lavori di scalpellino.

Intanto, in quei giorni difficili, mentre sempre più s'imponeva nella scultura il nome di Pietro e quello di Gian Lorenzo Bernini, Cristoforo Stati si dedicava, forse con maggior fortuna, al commercio antiquario e chiudeva presto, nel 1619, la sua vita d'artista.

Le due figure di « Venere e Adone » « *di finissimo marmo... con sì bell'arte condotte* » garantiscono oggi che fu davvero, come scrisse il Baglione, un « *ragionevole e buon Maestro* ».

VALENTINO MARTINELLI

¹⁰ A. VENTURI, *op. cit.*, p. 691; A. RICCOBONI, *op. cit.*, loc. cit.

¹¹ Attribuito a Cristoforo e Francesco Stati dal BAGLIONE (*op. cit.*, loc. cit.), dal CICOGNARA (*Storia della scultura*, IV Prato 1824, p. 102), dal VENTURI (*op. cit.*, loc. cit.), dal RICCOBONI (*op. cit.*, loc. cit.) ed altri. Il TITI (*Descrizione delle pitture...* in Roma, ivi, 1763, p. 262) fa il solo nome di Francesco per questo rilievo, che rappresenta l'udienza papale agli ambasciatori persiani, e non a quelli giapponesi, il cui arrivo a Roma avvenne nell'ottobre del 1615.

Nell'archivio di Stato a Roma il primo documento che ha trovato « *a Cristofano Stati detto Braccianesi scultore... a conto dell' Istoria che lui fa p(er) serv(itio) del Deposito di Sua Sta nella sua capp.la in Sta Maria Maggiore* » è del 31 maggio 1614. Altri acconti egli riceve il 24 settembre e il 12 dicembre 1614 (Camerale I. Fabbriche, busta 1537, f. 290 r., 303 r., 312 r.). Nell'anno successivo 1615 gli sono dati acconti in data 7 aprile, 11 maggio e 21 agosto (Giustificazioni di Tesoreria, busta 41, f. 5 ss) (F. COLONNA DI STIGLIANO, in « Roma », III, 1925, p. 164).

Appunti d'Archivio

Miniature e quadri di Nicholas Dixon offerti al Granduca Cosimo III di Toscana

Alla morte di Samuel Cooper, che tanta celebrità aveva acquistato come miniaturista di re Carlo II d'Inghilterra, la carica di *miniculator regis* fu affidata insieme a quella di custode del « picture closet » reale, a Nicholas Dixon con stipendio di duecento sterline annue.

Del Dixon non si conosce l'anno di nascita nè quello di morte; egli fu quasi sicuramente allievo di John Hoskins come Samuel Cooper, dal quale peraltro si diversifica notevolmente sia per la qualità delle sue miniature, che per il trattamento dei particolari. Si sa che fin dal 1665 lavorò a Londra, e l'ultimo documento che possediamo firmato da lui è del febbraio 1708. Egli abitava nella parrocchia di St. Martin's in the Fields, la stessa in cui visse per tanti anni Francesco Terriesi, che esercitava le funzioni di Residente del Granduca di Toscana alla corte di Londra.

Quando Lorenzo Magalotti andò a Londra nel 1667, il Dixon non doveva avere grande notorietà nella sua arte; nella « Relazione »¹ che fece di quel viaggio, ancora per la massima parte inedita, Magalotti ricorda fra i pittori soltanto Samuel Cooper, Peter Lely e John Hoskins.

Dal 1672 al 1678 il Dixon era stato miniaturista del Re, ma in quell'anno pare che abbia rinunciato alla carica per dedicarsi all'occupazione che gli pareva più lucrosa di riprodurre in miniatura i capolavori di antichi maestri. Anche così non riuscì a sottrarsi alla miseria.

Da una lettera in data 9/19 gennaio 1684/5 del Terriesi ad Apollonio Bassetti, Segretario della Cifra di Cosimo III di Toscana, si apprende che il Maestro delle Cerimonie era stato espressamente a casa del Terriesi per segnalare per suo mezzo al Granduca di Toscana l'imminente lotteria che Nicholas Dixon aveva deciso di fare per realizzare dalla sua collezione d'opere d'arte l'equivalente in danaro: « *Si deve far un lotto quì d'eccellentissime miniature, e pitture delli artefici più celebri; e la tradutione della stampa in inglese statane pubblicata è quella che vedrà V. S. Ill.ma acclusa. Se il Gran Duca N. S., il Ser.mo Principe di Toscana, o altri, volessero avventurarsi cos'alcuna, possono servirsene di noti-*

¹ Archivio di Stato di Firenze, *Carte Stroziane*, I serie, n. 299.

tia, venendomene in questo punto fatta per S.A.S. l'offerta dal Maestro delle Cirimonie, che espressamente si è da me portato su la spedizione delli dispacci ».

Ecco quanto si legge in un foglietto annesso alla lettera, che, come ci dice il Terriesi, è la traduzione italiana di un foglio a stampa inglese: « Una collezione di pitture in miniatura o dipinte appartenenti a Mr. Nicholas Dixon pittore di S. M. con diverse pitture originali a olio di gran pittori, le quali disegna di disporre per via di lotto; nel quale saranno 50 polizze benefittate, e cento bianche, valendo l' inferiore delle benefittate lire 50 sterline; qualche d'une vagliano lire duecento; altre cento cinquanta e diverse cento. Per ciascheduna polizza si metterà 25 ghinee, 5 delle quali da essere pagate nel atto della sottoscrizione, e 20 alla tirata del lotto, e secondo che le sono tirate, si scriveranno i nomi delle persone sopra delle polizze, e si metteranno insieme dicesi per essere aperte quando si tirerà il lotto. Se qualche d'uno per avventura tirerà una benefittata che non sia secondo il suo gusto, e che dichiarerà il suo dispiacere subito che l'haveranno tirato, haverà immediatamente in luogo di essa cinquanta ghinee. Di sorte che nessuno haverà causa di dubitare del valore della minima benefittata di esse.

Queste pitture possono vedersi a casa di Mr. Dixon a mezza la strada di S. Martin nelli prati contro all'insegna del bocciale dorato e quelle persone che vogliano darsi l' incomodo d'andare là, troveranno molta maggiore satisfatione di quella che possa darlisi per questa descrizione, o altrimenti. E subito che le sottoscrizioni saranno finite s'appunterà un giorno acciò che ciascheduno concernente possa venire o mandare a tirare le sua polizze. E se dentro due mesi non sarà sottoscritto tutto il numero, ciascheduno riaverà le sue 5 ghinee »².

La risposta del Bassetti a questa lettera in data 13 febbraio 1684 (ab Inc.) da Firenze, fa chiaramente capire al Terriesi che il Granduca ed i suoi familiari non avevano nessuna intenzione di partecipare all'asta: « Anno visto i Ser.mi ciò che V. S. Ill.ma fa sapere in ordine al lotto de Quadri che si va costà disponendo, e non mi pare che pensino di avverturarvi cosa nessuna »³.

Fu tutt'altro che facile per Dixon disfarsi della sua collezione di quadri e miniature. È molto verisimile che questa lotteria non abbia avuto alcun esito, se nel 1698 il Dixon ne promosse un'altra, che non ebbe miglior fortuna. E finalmente nel 1708 egli cedé al duca di Newcastle, la collezione di settanta miniature quasi tutte di soggetto mitologico, trenta delle quali si trovano oggi a Welbeck Abbey.

ANNA MARIA CRINÒ

² Archivio di Stato di Firenze, Mediceo, 4245, c. 348.

³ Ibidem.

RECENSIONI

LUCIANO BERTI - UMBERTO BALDINI: *Filippino Lippi*. Firenze ed. Arnaud, 1957.

Si legge con piacere e con profitto questo volume, pubblicato in occasione del quinto centenario della nascita di Filippino Lippi. Con piacere perché i fatti sono esposti con garbo, in tono colloquiale, un po' staccato, con qualche spunto, qua e là, di sapore letterario che umanizza il discorso pur mantenendolo nell'ambito di un rigoroso piano critico (piacevole, per esempio, la trovata di una « mostra immaginaria » delle opere del pittore). Con profitto, perché è evidente che gli autori si sono impegnati forte: hanno penetrato il tema, hanno riflettuto sulle opinioni altrui, si sono attenuti alle proprie con piena libertà, contribuendo alla chiarificazione di un'indagine difficile.

Nell'evoluzione dell'artista è stato loro agevole indicare tre momenti: il primo, implicante il gruppo dell' « Amico di Sandro », al quale si può premettere, seguendo lo Scharf, l' « Annunciazione », dell'Accademia di Firenze. Limiti cronologici, 1475-1481-'83; cioè, da quando, diciassettenne, Filippino « può incominciare a dare saggi di sé che non siano non soltanto esercitazioni di ragazzo » agli affreschi del Carmine, collocabili entro quel limite cronologico, come dimostrano gli argomenti proposti dagli autori. Il secondo è il lustro 1483-1488 c.; dai tondi di S. Geminiano, per intenderci, alla partenza dell'artista per Roma: momento fervidissimo al quale sono da ascriversi, per non dire d'altro, i tondi sudetti, la « Visione di S. Bernardo » della Badia di Firenze, la « Madonna e Santi » della Galleria Nazionale di Londra, il « San Gerolamo » degli Uffizi, la pala dei Nerli a S. Spirito: a questa il Berti (che è l'autore del testo, mentre al Baldini si devono i cataloghi) dedica un commento particolarmente sottile e... ben scritto. Terzo momento infine: dal 1483-'88 alla morte; il più esteso nel tempo, e il più complesso, in quanto implica il soggiorno romano e la conseguente attività di frescante a Roma e a Firenze.

Entro questa impalcatura cronologica agilmente s'imposta l'analisi, retta dal convincimento giustificato che quella di Filippino sia « una delle posizioni maggiormente sensibili » del Quattrocento, per la sua « saturazione umanistica e le relazioni larghe e aggiornate ».

Così, a partire dalle « Storie di Ester » che col loro ritmo narrativo incominciano a rivelare un Filippino staccato dal Botticelli per l'inserirsi di altre suggestioni (Paolo Uccello, Domenico Veneziano), si vede indicato in queste pagine tutto il complesso gioco di riflessi e di impulsi agenti su quella personalità; con la conclusione, peraltro, che « i rapporti indicati con Filippo Lippi o il Botticelli o il Verrocchio o il Van der Goes o Leonardo... » non sono « da prendersi tout court... quasi elementi scomposti nei quali il figlio di Filippo si annulla... »;

no, perché presto egli dimostra una sensibilità personale definita e libera, « anche se culturalmente condizionata ».

Tutto il discorso sulle « relazioni larghe e aggiornate » che hanno aiutato Filippino a trovarsi è ampiamente argomentato, conseguente e persuasivo. Se mai ci si può chiedere se non dovesse darsi maggior risalto agli scultori coevi, Verrocchio e Pollaiuolo in ispecie, che, con le loro ricerche di pittoricità e di movimento, non possono non avere agito in modo efficace sulla visione del pittore.

Il quale, a modo suo, provvisoriamente, ha risentito anche della vicinanza di Masaccio, al Carmine. E a questo proposito ci si domanda: non sono un poco forti le riserve degli autori circa quegli affreschi? È vero che la critica dell'Ottocento li ha sopravvalutati; ma è anche vero che il fare di Filippino assume nella Cappella Brancacci un carattere diverso, importante, rispetto alle attuazioni precedenti. La linea del contorno (se si eccettua la storia ancora botticelliana di « Pietro liberato dall'Angelo ») aspira ora a compenetrarsi con il rilievo che insolitamente si allarga e rafforza anche per la funzione del colore, più intenso e mutevole. Se le figure del Lippi, vicino a quelle di Masaccio, il cui confronto non mi pare retorica considerare « impari », appaiono « secche », si scorge in esse, peraltro, una compostezza assorta e dolente che non è priva di significato e non contrasta, anzi anticipa, certi accenti psicologici del migliore Filippino. Del pittore, cioè, « complesso, colto, ipersensibile », dotato della « percezione sottile dei più vari e recenti sensi della pittura e dell'arte contemporanea », dotato di una « fantasia delicata ma capace di sogno profondo e nuovo », d'un « sentimento fluente ma acuto, come mosso da una pungente melanconia ». Ciò che è ben compreso, e chiarisce e limita quel generico giudizio di « dolcezza » che la pittura di Filippino ha suggerito tanto presto, in opposizione, implicita o esplicita, alla pittura « virile » del Botticelli.

Ma particolarmente vorrei soffermarmi sull'atteggiamento degli autori rispetto alle « Storie di S. Filippo » in Santa Maria Novella.

La critica del passato appare senza dubbio insufficiente rispetto al significato di quegli affreschi, i quali di fatto sono stati condannati in forza di una pseudologica naturalistica. Invece da quel punto di vista nessuna pittura, e tanto meno quella di Filippino, può essere guardata: quella di Filippino che in ogni momento del suo svolgersi mostra di tendere a un travisamento trepido e fantasioso dei fatti della realtà e del sentimento.

Ma ecco che qui si legge: « Questi affreschi di Filippino sono proprio la più ricca mascherata, la più bella festa, il più sottile spettacolo sacro che Firenze quattrocentesca, scomparsi senza traccia quei suoi splendidi ma effimeri apparati, ci ha lasciato a loro eterno ricordo sopra i muri di una cappella di chiesa; e mentre sorge il nuovo mondo spirituale del Cinquecento, e con esso una nuova presa e convinzione del Mondo, ecco l'artista, che non per nulla crebbe nel tempo splendido ma ormai dileguato del Magnifico, sfidare con questa regia inopinata e inaudita delle Storie Strozzi, la pittura recentemente passata del Ghirlandaio e la moderna nascente di fra Bartolomeo: fantastico e retorico, ma commosso, nostalgico, e forse anche un poco ironico ».

Questa interpretazione, e tutto il commento che a essa segue, è certamente meditato e, secondo le premesse, conseguente. Ma devo confessare che, proprio per quella « logica interna » del cammino del Lippi così sottilmente argomentata dal Berti, non so dividerla: ossia non so scorgere in quegli affreschi intenzioni di rappresentare, sotto il pretesto sacro, mascherate e feste e tanto meno di adombrarvi sottintesi ironici. L'ammirazione del Vasari per queste storie, messa

in risalto dall'autore, e l'allusione all'abilità riconosciuta a Filippino nell'allestire feste e spettacoli, non mi sembra una conferma alla tesi superlaudante degli autori. Che al pittore manierista, indotto, quando scrive, a esaltare, ove lo trovasse, il « capriccio », esse piacesse, si comprende; ma quella compiacenza non può essere un motivo che c'induca a riconoscere come attuazioni compiute, come « grande arte », effetti che valgono soltanto per un'intenzione. Se mai, l'atteggiamento del Vasari, in questo caso, è proprio di quelli che possono destare sospetto.

Educatosi in ambiente lippesco e botticelliano, sensibile ad ogni aspetto della pratica artistica di quel tempo, Filippino appare fino alla partenza per Roma, uno degli esponenti più tipici e raffinati del gusto fiorentino *fin de siècle*. A Roma gli si mostrò a un tratto un altro mondo, ricco di affascinanti eventualità, di fronte alle quali la cultura di cui egli si era fino allora imbevuto e della quale incominciava a sentirsi saturo, prese a sembrargli priva di mordente, esausta. Il suo temperamento emotivo, recettivo, dovette intuire, in certo modo, che il « Quattrocento » stava ormai, come gusto, concludendo il suo ciclo. E tentò l'evasione.

Come? Pur essendo pittore nato, dotato, fervido, Filippino non aveva, come altri ha detto, mezzi fantastici sufficienti a una nuova espresione. Ed ecco che nelle sue composizioni le figure nacquero ancora quattrocentescamente costrutte e concluse entro il contorno, sebbene il panneggio, per ansia di novità, si facesse ridondante, vorticoso, impetuoso, estraneo alle membra. Ecco che gli edifici, suggeriti dall'antico, ne furono un'ingenua romantica interpretazione e riempirono a modo loro lo « spazio del comporre », senza più l'ordine rinascimentale, senza ancora un ordine nuovo. Proprio negli affreschi della Cappella Strozzi l'aspirazione irrisolta mi sembra evidente anche a causa della complessità delle scene e dell'inconsuetudine dei soggetti. Irrisolta, s'intende, nonostante parti assai originali e belle (il gruppo di donne sulla destra di Drusiana risorgente, la figura di Filippo che scaccia il demone, le allegorie della Musica e della Carità) le quali parti tuttavia non possono in alcun modo adombrare, mi sembra, le creazioni immediate e limpide degli anni '83-'88.

Filippino, insomma, non seppe del tutto rompere i ponti con un mondo del quale ormai sentiva l'inadeguatezza in rapporto ai nuovi bisogni dello spirito. Da ciò la sua ultima pittura, sempre più tesa alla complicazione, al movimento, alla ridondanza, al gioco roteante delle linee e dei piani: la pittura di uno scontento di genio che insegue qualche cosa che non sa raggiungere.

La sua posizione storica mi sembra importante proprio per questo: perché egli fu dei primi a scoprire, dipingendo, un sentimento di profondo disagio rispetto al gusto del suo tempo; perché fu dei primi a sentire acuto il conflitto fra il passato recentissimo e il presente. Proprio da questa precoce acutezza di sensibilità, d'intuito, di « stato ansioso », anche se non placata nell'assoluto dell'arte, nasce il fascino della pittura del più giovane Lippi; il fascino, specialmente, degli affreschi della cappella Strozzi.

Questo il mio pensiero, che non interferisce affatto, s'intende, sulla qualità del libro — testo e cataloghi — né, come ho detto, sulla sua utilità per chi voglia riaffrontare il suggestivissimo tema.

MARY PITTALUGA

ERRATA CORRIGE

Nell'Annuario 1956 (vol. XXXI, 1958), alla pag. 73, nota 1, anziché: « L'Arte », vol. II, leggasi: vol. XXIX. Alla pag. 88, nella didascalia della fig. 7, accanto al nome: Antonio del Pollaiuolo, si inserisca un punto interrogativo: (?).

